IRINA MAVRODIN

Uimire și Poiesis



Scrisul Românesc

IRINA MAVRODIN

Uimire și Poiesis

„uimirea inocenţilor nu are margini"

DAN LAURENŢIU, *O duminică la munte cu umbrela transcendentă*

„aşa deci te întrebi
cu uimirea fiinţelor sacre"

DAN LAURENŢIU, *Champs-Élysées*

EPIFANIILE UIMIRII
În loc de Argument

„Uimitorul nu este acelaşi pentru toate epocile: în mod obscur el face parte dintr-o revelaţie generală din care ne parvine doar un detaliu".

André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*

Întemeindu-mă pe o descriere fenomenologică a raportului dintre scriitor şi opera sa pe cale de a se face, descriere pe care am încercat-o în cărţile mele anterioare, mi-am propus iniţial să aproximez în aceasta un concept al *uimirii* care să opereze într-o poietică/poetică a literaturii.

Dar poate fi oare conceptualizată uimirea, poate fi oare cu adevărat teoretizată structura şi funcţia uimirii în procesul de scriere a operei literare, în opera literară însăşi şi în relaţia dintre ea şi receptor?

Premisa ar fi această „evidenţă" (în sensul filosofic al termenului, de adevăr care nu se cere demonstrat), consemnată într-un corpus imens de texte, încă din cele mai vechi timpuri, mărturii ale unor filosofi, poeţi, savanţi, dar şi prin numeroase sintagme clişeu, de mare circulaţie şi foarte active, de tipul *„poetul vede lumea cu ochii uimiţi ai copilului*".

Uimirea este la originea oricărei creaţii, în sensul cel mai larg al acestui termen, care implică nu numai invenţia, descoperirea, dar şi cunoaşterea. Pentru Platon, originea filosofiei se află în *uimire*. Uimirea ne îndeamnă la cunoaştere şi prin uimire devenim conştienţi de ceea ce nu cunoaştem, ne spune şi

Aristotel, căci oamenii au început să filosofeze îndemnați de uimire. Omul este un animal metafizic tocmai pentru că el este singura ființă care *se miră* de propria-i existență, ne spune Schopenhauer, şi pentru că, prin mijlocirea uimirii, el ajunge la conştiința propriei sale morţi: în cazul celorlalte ființe, „lumea reprezentării", încă puternic fixată de trunchiul naturii, din care s-a născut, participă încă la atotştiința inconştientă a Naturii-mame. În animale voința şi intelectul nu sunt încă destul de despărțite ca să se mire una de alta când se reîntâlnesc. Abia odată cu ivirea rațiunii, aşadar în om, esența lăuntrică a naturii (obiectivarea voinței de a trăi), ajungând la conştiința de sine, *se minunează* de propria-i operă şi se întreabă ce este ea însăşi. Aşadar, după Schopenhauer *(Lumea ca voință şi reprezentare),* pe care l-am parafrazat, reluând totodată câteva din sintagmele lui cheie, printre care şi pe cea, care se repetă, *de mirare, de uimire*, necesitatea metafizicii se naşte pentru om tocmai odată cu ivirea rațiunii şi a mirării. Omul se miră când se află față în față cu moartea, cu sentimentul şi apoi ideea caracterului mărginit al oricărei existențe, şi deci al zădărniciei oricărui efort, dar şi, ne mai spune Schopenhauer, atunci când are o predispoziție filosofică, în fața lucrurilor obişnuite şi zilnice, originea filosofiei fiind în uimire .

Această *capacitate de a se mira*, acest – aş spune mai curând – *har al uimirii* care stă la originea oricărei cunoaşteri (Lucian Blaga: „cunoaşterea e mirare şi dezmirare" – proces infinit repetitiv, căci dezmirarea e urmată de o altă mirare, stârnită de o altă enigmă, în cadrul unui alt context al cunoaşterii) şi a oricărei creativități, a oricărei faceri creatoare (a oricărei *poie-*

sis), reprezintă, cred, locul unui *incipit* comun pentru filosofie, ştiinţă şi poezie (artă). În toate cele trei cazuri se produce o dereglare, o ruptură în ceea ce Jankélévitch numeşte „sterila coincidenţă cu sine", iar Proust – opunând-o sistematic „uimirii", „surprizei" – „obişnuinţă" („Cum nu eram încă blazat de obişnuinţă când mă aflam în preajma lor, aveam încă facultatea să le văd, ba chiar să încerc o uimire adâncă ori de câte ori mă regăseam în prezenţa lor. Fără îndoială că [...] această uimire se datoreşte faptului că fiinţa ne înfăţişează atunci o latură nouă a ei"). *(La umbra fetelor în floare)*

În *Cum văd lumea*, Einstein stabileşte în nenumărate rânduri analogii între geneza operei savantului, a artistului şi a filosofului, care pentru toţi se naşte din uimire şi din intuiţie: „Omul caută, într-un fel care să-i fie adecvat, să-şi facă o imagine despre lume, limpede şi simplă, şi să triumfe astfel asupra lumii existenţei cotidiene, străduindu-se să o înlocuiască, într-o anumită măsură, prin această imagine. Astfel procedează, fiecare în felul său, pictorul, poetul, filosoful, naturalistul". „Latura misterioasă a vieţii este lucrul cel mai frumos pe care-l putem simţi. Este sentimentul profund ce se află la originea artei şi ştiinţei adevărate. *Cel ce nu mai poate resimţi nici uimire nici surpriză este spre a spune astfel mort; ochii săi s-au stins.*" „Adevărata căutare îşi trage forţa intelectuală" dintr-un „fel de beţie fericită şi de *uimire* în faţa frumuseţii şi caracterului sublim al acestei lumi" (subl. ns.). În acest context, Einstein vorbeşte de sentimentul unei „religiozităţi cosmice", de „sanctificarea vieţii în sensul suprapersonal". Uimirea are aşadar şi o dimensiune sacră, chiar dacă la unii creatori – este cazul lui Einstein –

acest sacru are paradoxal o semnificaţie profană. Gide, în *Les Nourritures terrestres*, face o experienţă similară, dar în cazul său sacralitatea uimirii pare a fi bivalentă: „Ştiu că materia este penetrabilă, şi ductilă, şi difuză pentru spirit; că spiritul este atât de strâns legat de materie, încât se contopeşte cu ea; sunt dispus să numesc religioasă *uimirea* mea în faţa tuturor acestor lucruri. Pe acest pământ totul mă *uimeşte.* Consimt să numim adoraţie această *stupoare* a mea" (subl.ns.).

Aşadar, mă întreb din nou: pot oare, depăşind premisa *uimirea ca evidenţă, ca epifanie*, specifică creaţiei artistice, să construiesc un discurs suficient de coerent pentru a aproxima o definiţie a uimirii în relaţia ei cu o poiesis? Răspunsul meu, după multe încercări, este negativ, (proiectul meu nevizând o abordare psihologizantă), uimirea sustrăgându-se, prin însăşi natura ei, oricărei conceptualizări. Iată de ce am preferat să-i propun *cititorului* acestei cărţi – făcându-l părtaş la experienţa uimirii – o uimire *in actu*, subtitlul cărţii putând fi şi acesta: *Exerciţii de uimire*.

Astfel, obsesia mea – raportul indisociabil dintre uimire şi poiesis – poate rămâne vie, proteiformă, insesizabilă, comunicabilă ca trăire, întrebare veşnic deschisă: enigmă ce se crede uneori prinsă într-un răspuns, într-o „definiţie" dată pe ocolite. Scriitorul, artistul (căci despre el vorbeşte această carte) este cel ce se uimeşte întruna, cel ce este hărăzit să fie mereu cuprins de o sacră stupoare în faţa lucrurilor lumii. Scriitorul, artistul este totoddată şi *cel-ce-ştie-mereu-să-se-uimească.* Mâna care scrie este o mână mişcată de uimire (şi totodată antrenată prin „disciplină", „obişnuinţă", „rutină", „meserie"). Mâna care scrie: un Destin. *Al celui care îşi scrie şi îşi descrie întruna Uimirea.*

UIMIRE ŞI AMBIGUITATE

O lectură din interior a operei lui Cioran

Încerc să pun în relaţie aici – inspirată de cărţile lui Émile Cioran – conceptele (raportate la o poiesis) de uimire şi de ambiguitate.

Pentru ca sintagma „ambiguitate" să nu aibă nici cea mai mică urmă de conotaţie negativă – conotaţie pe care o are când e utilizată în comunicarea cotidiană –, citez, de la bun început, două texte, unul de Roman Jakobson, celălalt de Umberto Eco care, de altfel, reia şi dezvoltă ideea celui dintâi. Prin ele vom afla sau ne vom aminti că poeticile moderne au construit conceptul de ambiguitate pentru a defini prin el orice text poetic (şi să adăugăm pe loc: artistic). De altfel pe acest concept se întemeiază teoria lecturii plurale care, ea însăşi, are supremul grad de pertinenţă pentru opera lui Cioran. Iată cele două texte:

„*Ambiguitatea* este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi, pe scurt, este un corolar obligatoriu al poeziei. Nu numai mesajul însuşi, dar şi destinatorul şi destinatarul devin

ambigui. Supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale nu oblitereazǎ referinţa, dar o face ambiguǎ”[1].

„Ambiguitatea este un artificiu foarte important, pentru cǎ ea funcţioneazǎ ca anticamerǎ a experienţei estetice când, în loc sǎ producǎ o simplǎ dezordine, trezeşte atenţia destinatarului şi îl pune în situaţia de orgasm interpretativ; destinatarul este stimulat sǎ scruteze flexibilitatea şi resursele latente ale textului pe care-l interpreteazǎ, ca şi pe acelea ale textului la care se referǎ. [...] Definiţia operaţionalǎ cea mai utilǎ formulatǎ în legǎturǎ cu textul estetic este cea oferitǎ de Jakobson care, sprijinindu-se pe foarte cunoscuta subdiviziune a funcţiilor lingvistice, a definit mesajul cu funcţie poeticǎ în calitatea lui de mesaj ambiguu şi auto-reflexiv”[2].

Pornind de la aceste premise de autoritate aşadar, sǎ încercǎm câteva reflecţii asupra uluitoarelor, uimitoarelor, stupefiantelor labirinturi ale ambiguitǎţii autorului *Tratatului despre descompunere*. Pe mǎsurǎ ce înaintez (sau mi se pare cǎ înaintez) în spaţiul suprem ambiguu pe care îl desemnǎm prin sintagma „Cioran”, simt tot mai mult zǎdǎrnicia (spre a nu spune derizoriul) încercǎrii mele, a oricǎrei încercǎri de acest fel. Orice discurs care ambiţioneazǎ sǎ se constituie, în raport cu discursul „opera lui Cioran”, ca metadiscurs, este supus cel puţin unei stǎri de inconfort major. Orice

1. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 238.
2. Umberto Eco, *Tratat de semioticǎ generalǎ*, Editura ştiinţificǎ şi enciclopedicǎ, Bucureşti, cap. „Ambiguitate şi autoreflexivitate”.

ar face, orice fel de tactică şi de strategie ar imagina, acest metadiscurs se simte brusc – chiar dacă a demarat în ritmul cel mai calm şi cu deplină încredere în sine – *de prisos*, proiectat şi instalat în *alt* spaţiu, ce se află sau dincoace, sau dincolo de spaţiul specific pe care el îl vizează şi cu care ar vrea să intre în rezonanţă.

A-ţi propune acest demers hermeneutic – şi dau termenului sensul cel mai larg pe care-l poate suporta – înseamnă a te condamna la imposibil. La imposibil, dar nu la eşec, aici imposibilul fiind sinonim cu o continuă uimire. Iar faptul însuşi de a fi parcurs acest drum care nu duce nicăieri, sau mai curând care nu duce decât către cel ce s-a hotărât să-l parcurgă, spre neîntrerupta, infinita lui uimire, o uimire mereu creatoare, îşi are importanţa lui: el îţi va fi spus cel puţin ceva despre statutul oricărui metadiscurs când se aplică pe discursuri de o asemenea uluitoare ambiguitate. Evident, vei fi aflat – în acelaşi regim de continuă uimire – şi ceva despre tine însuţi.

Pentru a se constitui, pentru a se menţine pe o linie convingătoare, pentru a nu se vedea tot timpul în pericol de a fi abolit, anihilat de nenumărate alte metadiscursuri care ar susţine contrariul, pentru a preveni deci o instabilitate, o precaritate prin care clipă de clipă şi-ar revela nulitatea, acest metadiscurs ar trebui să se construiască şi să se menţină el însuşi ca spaţiu tot atât de suprem ambiguu şi uimitor ca şi spaţiul care l-a generat. Dar, făcând asta, el n-ar mai fi ceea ce ar trebui să fie prin însăşi natura lui, căci n-ar mai asculta de acel minimum de criterii prin care se desemnează pe sine (s-ar desemna pe sine) ca metadiscurs. El ar deveni un discurs artistic şi, la limită, la acea limită ideală

unde este situat de la bun început orice cititor al lui Cioran, el, acest metadiscurs, ar coincide cu însuşi textul poetic care este textul lui Cioran.

Ne pomenim, odată ajunşi aici, în fața a ceea ce au spus mulți poeți şi poeticieni în legătură cu acel discurs suprem ambiguu şi uimitor – uimitor tocmai pentru că ne scoate din obişnuitul, previzibilul nostru limbaj cotidian – care este poezia: în fața polisemiei sale, constituită nu numai în planul semnificatului, sau al referentului, dar şi în planul materiei sonore şi vizuale, cea mai bună soluție ar fi reluarea textului cuvânt cu cuvânt, text ce ar deveni, în această ipostază, propriul său comentariu. Ambiguu – în sensul pe care-l dau poeticile moderne acestui termen, devenit pentru ele primul atribut al unui text literar – în cel mai înalt grad, Cioran îmi apare tot mai mult ca un scriitor în sensul cel mai tare al termenului, ca un poet deci. Scriitura sa îmi apare de tip preponderent „productiv" (opusă celei de tip „re-productiv", „reprezentativ"), ludic, de asemenea, în sensul cel mai tehnic: ca „lungă ezitare între sunet şi sens", ce ascultă de legile geometric constrângătoare ale unei combinatorii ce ține de o „regulă a jocului" dictată de scriitura însăşi, de o „inițiativă a cuvintelor" care, în jocul lor de bună şi frumoasă potrivire, îl pot duce pe scriitor către sensuri noi nici de el bănuite, sensuri noi ce presupun abandonarea altora, mental preexistente, mental, adică în afara unei practici, unei acțiuni efectiv scripturale.

Iată de ce, în cazul lui Cioran, nimic nu poate fi citat în sprijinul unei aprehendări univoce, căci pe dată acelui citat i se poate opune un altul, ce susține „ideea" contrarie. Structura ambiguă şi paradoxală a acestei

opere nu acceptă decât citatul care ar suscita, ar reactiva toate citatele posibile, altfel spus țesutul însuși al întregii opere. Pentru a-l citi/cita bine pe Cioran, trebuie să-l re-citim/re-cităm de fiecare dată în totalitate.

Constat totuși că am alunecat treptat din ceea ce numisem mai întâi „spațiul Cioran", definit ca spațiu suprem ambiguu și suprem uimitor, către ceva care îi este subsumat: opera lui Cioran. Or, demersul meu nu poate continua dacă nu introduc aici un distinguo: putem aborda acest „spațiu Cioran" cu mai multe șanse, dacă nu amestecăm, cel puțin într-o primă etapă, care ar rămâne și etapa decisivă, următoarele planuri (sau niveluri, sau sfere; felul cum le numim nu are importanță): planul biografic, planul operei ca atare, planul receptării operei, deci planul impactului operei asupra unui subiect concret sau asupra unei colectivități concrete. Acest distinguo îl presupune și pe următorul: îmi propun să nu atribui monopolul celei mai bune interpretări, privilegiul celei mai bune interpretări, autorului însuși. Și aici încă o precizare: când vorbesc de Cioran ca de un poet, nu mă refer la acel lirism care ar presupune un „étalage du moi", ci dimpotrivă, după cum am și arătat, vorbesc de o scriitură „productivă", instanță prin care se rostește un eu impersonal, prezent până și în întinse zone din *Caiete*, și nu de o scriitură „reprezentativă", care ar „exprima" un eu personal, biografic.

Iată de ce îmi interzic, de fiecare dată când apare această ispită, și ea apare tot timpul în cazul interpretării operei lui Cioran, dat fiind că ea poate, și trebuie să fie situată în orizontul unei filosofii existențiale, să mă întreb „ce a vrut să spună Cioran aici", „cu ce

intenţie a scris cutare sau cutare lucru", tratându-i textul aşa cum tratez un text poetic, şi repetându-mi întruna că textul lui Cioran spune ceea ce spune, „literal şi în toate sensurile" (Rimbaud) în *totalitatea* sa, şi că acesta trebuie să fie principalul meu criteriu.

Am constatat, pe de altă parte, în cazul lui Cioran în mod special, că apropierea de omul Cioran, cunoaşterea lui ca fiinţă în carne şi oase, ca fiinţă – totodată – plină de candoare, amabilitate şi de specială vitalitate, nu-mi spune nimic despre opera sa, ci dimpotrivă, căci influenţa charismatică exercitată de el nu izbuteşte decât să mă deturneze de la ambiguitatea fundamentală a operei sale, care ar trebui să fie – asta mi-am propus cel puţin – prioritatea mea. Sau, dacă îl anexez pe omul Cioran operei, dacă îl tratez ca text, ca spaţiu omogen, şi dacă fac din Cioran, din fiinţa în carne şi oase, una din măştile exhibate în opera sa, un personaj al propriei sale creaţii – operaţie facilitată prin mijlocirea *Caietelor* –, mă întorc la constatul aceleiaşi ambiguităţi fundamentale, pe care îl deţineam deja, dar, de data aceasta, la un constat impur, suprapunând entităţi heterogene. Nu voi adopta deci această eventuală „metodă" decât spre a merge şi mai departe în direcţia propusă de însăşi opera lui Cioran: spre o şi mai mare ambiguizare, efect producător şi totodată potenţat de o mereu proaspătă uimire. Dar, pe de altă parte, tocmai în zona acestui extrem contrast care se stabileşte între vocea lui reală, personală (pe care urechile mele au auzit-o timp de multe ceasuri în mansarda lui din rue de l'Odéon) şi vocea lui scripturală, prima atât de spontană, de firească, de fraternă, cealaltă atât de artistic îndepărtată şi „rece", se naşte pentru interlocu-

torul/cititorul lui Cioran cea mai fragedă şi mai preţioasă ambiguitate-uimire, apărându-l parcă întruna împotriva tuturor poncifelor care s-au ţesut – făcându-l parcă prizonierul lor, interzicându-i accesul autentic la el – în jurul său. În jurul cui, de fapt, în jurul omului, în jurul operei? Antinomie pe care ar rezolva-o poate doar – printr-un elegant artificiu – saltul din heterogen în omogen, conform convenţiei pe care o propun eu aici: textul viaţa lui Cioran + textul opera lui Cioran = TEXTUL CIORAN.

Tentaţia heterogenităţii îşi are excelenta ei explicaţie, pe care nu trebuie să o eludăm: Cioran este tratat de către cei mai mulţi exegeţi mai curând ca filosof decât ca scriitor, ca poet. Vorbim despre el ca despre „cel mai mare stilist" contemporan al Franţei – acest loc comun a invadat până şi mass-media – şi în acelaşi timp îl abordăm mai ales, dacă nu chiar exclusiv, în planul *gândirii* sale. Iată încă unul dintre acele paradoxuri care proliferează în jurul lui şi pe care are meritul de a le genera, salvgardând astfel misterul operei sale – aici *mister* fiind sinonim cu *viaţă*, viaţă întru eternitate, discursul ambiguu fiind *discursul care nu se uzează niciodată*, el resuscitând întruna la fiecare lectură, prin infinita polisemie generatoare de infinită uimire înnoitoare.

Asemenea paradoxuri *descompun* abordarea hermeneutică, o spulberă, o anihilează chiar, pe măsură ce ea *se compune*. Compunere, descompunere, compunere: orice metadiscurs asupra operei lui Cioran resimte din plin acest dublu efect, această dublă mişcare care este totodată sfâşiere şi reintegrare, colorând în mod specific uimirea ce se află la originea acestei opere şi care se trezeşte în fiecare cititor al ei.

Dar aş vrea să vorbesc despre acest dublu efect referindu-mă la o experienţă de un ordin mai concret, presupunând o perspectivă întrucâtva specială, perspectivă la care m-a constrâns relaţia mea cu textul Cioran, aşa cum am trăit-o şi o trăiesc eu, vreau să spun o experienţă care este în percepţia mea cea mai complexă şi totodată poate cea mai adecvată hermeneutică a textului Cioran ca text poetic: experienţa de traducător al cărţilor *Précis de décomposition* şi *La chute dans le temps*. Ca traducător, te găseşti prin chiar statutul acţiunii de a traduce, într-un în afară-înăuntru de un gen cu totul particular, care-ţi permite o intimitate cvasimaterială cu textul, în grosimea căruia vrei să te menţii, neizbutind totdeauna. Aruncat de text în afară, traducătorul revine cu încăpăţânare către acest text inaccesibil, încercând să pătrundă într-un înăuntru către care tinde şi din care – în cazul că izbuteşte să intre – poate fi oricând expulzat. Prin chiar această mişcare de du-te vino, prin chiar această înaintare către un înăuntru şi expulzare într-un în afară, care constituie lucrarea plină de suferinţă şi totodată de bucurie a traducătorului, dorinţa lui şi repetata lui uimire, se construieşte o hermeneutică *sui-generis*, legată de o practică, mai mult, generată de aceasta. A mea este cea prin care m-am străduit – luptându-mă cu o materialitate de limbaj ce-mi opune rezistenţă – să-l transpun pe Cioran din franceză în română. Nu vreau să spun că o asemenea hermeneutică nu poate fi – în idealitate – şi cea a cuiva care nu-l traduce pe Cioran, dar pretind că experienţa celui care ar ajunge la ea ar fi izomorfă cu cea a unui traducător sau, pentru a fi şi mai limpede cu privire la termenul cheie de materiali-

tate, comparabilă cu cea a unui pianist care interpretează o bucată muzicală.

În primul rând: Cioran „analizează" *descompunerea* cu mijloace de limbaj supuse unui riguros proces de *compunere*. Până aici, s-ar putea spune, nimic nou, orice discurs literar fiind, indiferent de efectele sale în plan semantic, rezultatul unui demers constructiv, prin care ceva – opera – este compus. Beckett, spre a ne referi la acest caz clasic, construieşte, compune efecte de dezagregare în plan semantic, dar construind şi la nivel de scriitură un efect de dezagregare. La Cioran, procedeul este altul: efectul de dezagregare la nivel semantic intră într-un raport de antinomie, spre stupoarea, uluirea, sacra uimire a cititorului, cu un efect de compunere la nivel de scriitură. Opera lui Cioran e subîntinsă deci de această tensiune specifică: jubilaţia constructivă a unui stil, plenitudinea afirmativă pe care el le comunică în calitatea sa de construcţie „perfectă", pe de o parte, zădărnicia oricărui efort, dat fiind procesul de descompunere căruia îi este predestinat, proces ce merge până la neantizarea totală, pe de altă parte.

Această antinomie fundamentală este puternic resimţită de traducătorul (= hermeneutul) lui Cioran, şi nu o dată în chip chinuitor, căci el se vede ţinut în chingi mai strânse chiar decât cele care-i controlează fiece mişcare atunci când îl traduce pe Proust (piatra de încercare prin excelenţă pentru orice traducător din franceză), de exemplu. Jocul, când îl traduci pe Cioran, este supus unor reguli încă şi mai stricte, pentru că se desfăşoară pe suprafeţe mai mici, foarte mici chiar – fraza e lapidară, scriitura fragmentară, lupta se dă pentru fiecare sintagmă, ba chiar pentru fiecare silabă

– marja de toleranță fiind aproape nulă. Trebuie să fii un adevărat virtuoz, mai ales la nivel lexical, edificiul sintactic eclipsându-se parcă îndărătul cuvintelor, în timp ce la un scriitor de tipul lui Proust vezi fraza și nu cuvintele. Cel care-l traduce pe Cioran trebuie să se exercite a fi mai ales un acrobat al alegerii și potrivirii de cuvinte, alegere care să ducă la o cât mai mare cantitate – cu efect cât mai intens ambiguizator și uimitor – de cupluri de entități antinomice, sub raport semantic, dar și sub raportul registrului lexical. Dar el mai trebuie și să organizeze – izomorf cu opera originală – aceste cupluri antinomice în vaste rețele de ocurențe ce-și răspund, sunt complementare, manifestă, cu ostentație chiar, dispuneri simetrice.

E o țesătură de paradoxuri totodată, foarte calculat realizată (calculat înseamnă, în acest sistem poetic, ludic: o bună potrivire de cuvinte poate duce la un nou sens, la o nouă cunoaștere, ca în marea poezie). Metaforizarea este când intensă, când discretă, invadând întreaga suprafață discursivă – procedeu penibil resimțit de traducător, care trebuie să fie foarte atent la aceste fine și exacte corespondențe, ce răsună, își află împlinirea una prin cealaltă. Situate adesea la mari depărtări pe suprafața textuală, ele pot fi ușor scăpate din vedere, dar, odată detectate, sunt, pentru traducător (pentru cititor, de asemenea), tot atâtea instanțe de verificare și legitimare a lecturii sale. La nivelul lexical trebuie lucrat pe proprietatea termenilor, exigentă aici precum într-un text francez din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, dar pe o proprietate mereu reglată-dereglată-reglată-dereglată etc. contextual (de con-

textul care este „cartea”, dar şi întreaga operă), realizându-se şi astfel un efect intens de ambiguizare generator de uimire.

Această metaforizare, ale cărei mecanisme îmi amintesc întrucâtva de cele ale poeziei lui Baudelaire (efectul de compunere fiind, în percepţia mea, aici, asemănător cu cel pe care mi-l produce textul lui Baudelaire, poate şi din cauza numeroaselor asociaţii lexicale făcute în virtutea unei „estetici a urâtului”: „larve care predică”, „cloacă de utopii”, „păduchernіță de vise”, „cunună de bale” etc.), menţine conceptele *in statu nascendi*. Suntem „condamnaţi” sistematic la acea stare tranzitorie când *metafora tinde să devină concept, fără a deveni vreodată*. Suntem, altminteri spus, pentru totdeauna fixaţi, prin această voinţă de a menţine cuvintele în starea lor aurorală, în ţinutul incert unde triumfă ambiguitatea, o ambiguitate mereu renăscândă, care mereu compune şi descompune, hrănindu-se din această alternată mişcare: în ţinutul poeziei. Cuvântul este astfel împiedicat să se pietrifice, să devină definiţie, clişeu, etichetă prin care omul nu cunoaşte, ci doar se consolează în faţa unei lumi pe care nu o poate îndura: „Noi îndurăm cu atât mai bine ceea ce ne înconjoară, cu cât îi dăm un nume – şi trecem mai departe. Dar a cuprinde un lucru printr-o definiţie, oricât de arbitrară, şi cu atât mai gravă cu cât e mai arbitrară, de vreme ce sufletul o ia astfel înaintea cunoaşterii, înseamnă a-l refuza, a-l transforma în ceva insipid şi de prisos, a-l nimici. Spiritul trândav şi golit de orice preocupare – şi care nu se integrează lumii decât prin mijlocirea somnului, – nu se poate exercita decât lărgind numele lucrurilor, golindu-le şi înlocuin-

du-le prin formule. Apoi el evoluează pe ruinele lor; orice senzaţie dispare; nu mai rămân decât amintirile. Sub fiecare formulă zace un cadavru: fiinţa sau obiectul mor sub pretextul căruia i-au dat loc. Este desfrâul frivol şi funebru al spiritului. Şi acest spirit s-a risipit în ceea ce el a numit şi circumscris"[3].

Ambiguinzându-şi cu sistemă textul – ca orice artist, ca orice poet –, Cioran încearcă să menţină „misterul tăcerilor grele", mereu ameninţate de „tăcerile uşoare şi pure" care sunt definiţiile, cele ce „şterg pata pe care sufletul o întindea pe inteligenţă, singura care îi amintea acesteia că este vie"[4]. El nu se vrea filosof, chiar dacă, cel mai adeseori, este recuperat de o filosofie sau alta, de o ideologie sau alta, prin instrumentalizarea, instituţionalizarea cuvintelor, devenite astfel obiecte de exercitare a unei puteri, de supunere a celuilalt. Or, pentru Cioran, „fenomenul mizeriei" este legat de om, tocmai pentru că el este singura fiinţă care-şi supune semenul. Acest fenomen proliferează cu predilecţie prin cuvântul-definiţie al hermeneutului, care ne impune sensul lui linear, unic, acel „asta a vrut să spună autorul".

Lecţia pe care o învaţă cititorul/traducătorul lui Cioran este tocmai aceasta: ambiguitatea literaturii nu poate fi „rezumată", redusă la un discurs esenţialist, univoc, ci doar re-produsă printr-un discurs simulacru, căci în „discursul literar (metaforic) mai multe lucruri

3. Émile Cioran, *Tratat de descompunere*, „În cimitirul definiţiilor", Editura Humanitas, Bucureşti, pp. 13–14, traducere de Irina Mavrodin.
4. *Idem*, p. 14.

sunt semnificate în același timp, fără ca cititorul să fie obligat să aleagă între ele" (Ricoeur). Metafora, în opera lui Cioran, este producătoare și nu reproducătoare de sensuri. Ea nu descrie o realitate preexistentă, ci spune ceea ce numai ea poate să spună, în mod plurivoc.

(Opera lui) Cioran ascultă poate un imperceptibil murmur dintru început al lumii, fascinanta și strania ei bolboroseală, iar încercarea sa este cea a cuiva care ar vrea să ne transmită starea de oroare și de atracție pe care o trăiește în și prin această experiență uluitoare.

„Le plus grand styliste français"

Ideea acestui eseu mi-a venit în mod cu totul firesc într-o zi când, citind o importantă revistă literară franceză, privirea mi-a căzut (pentru a câta oară?) pe unul dintre clișeele cele mai uzate – și totodată fondatoare ale unei universale celebrități –, clișeu produs de contextul cultural francez și care, prin caracterul lui oximoronic, continuă să suscite în mine o stare de uluire: „Le Roumain Cioran, le plus grand styliste français".

Explorarea acestui clișeu a devenit o adevărată obsesie pentru mine, cel puțin din patru motive. Cel dintâi și probabil cel mai important – pentru că el a funcționat ca un *primum movens*: am tradus două cărți de Cioran (*Précis de décomposition* și *La chute dans le temps*) din franceză în română, ceea ce m-a obligat să înfrunt într-un mod cu totul specific, adică în însăși

materialitatea lui, faimosul stil al lui Cioran, să-l recreez spre a spune astfel, şi într-o limbă care este cea a primelor cinci cărţi publicate de Cioran în România, înainte de plecarea lui definitivă în Franţa. Făcând asta, am descoperit treptat prezenţa intensă a unui stil, caracterul său concret şi inconturnabil, dar şi că aveam de-a face cu unul dintre acele cazuri exemplare (cum ar fi şi cel al lui Flaubert) în care stilul devine scriitură. Al doilea motiv: de fiecare dată când întâlneam clişeul, ceva în el mă făcea parcă să mă poticnesc, să nu pot trece mai departe, căci în ciuda triumfătoarei sale clarităţi aparente, eu îl găseam mai curând obscur. „Cel mai mare stilist" – ce însemna de fapt asta? Al treilea motiv: îmi place să deconstruiesc clişeele literare. Această operaţie duce totdeauna la descoperiri importante, înnoindu-ne în mod fericit ideile (de obicei primite de-a gata) asupra unui autor sau altul. În sfârşit, al patrulea motiv: am fost totdeauna sensibilă la faptul că, deşi toţi exegeţii proclamă excelenţa stilului lui Cioran, acesta nu este (aproape) niciodată analizat, supus unei adevărate cercetări, şi aproape întreaga critică cioraniană preferă să rămână cantonată în ceea ce ea numeşte „gândirea" sau „ideile" sau „filosofia" lui Cioran, făcând de regulă apel la biografia lui Cioran, operaţie reductoare (care poate duce la un radicalism ideologic şi chiar politic) la care este supus un text care refuză – prin chiar statutul său de text artistic – o *singură* lectură.

La aceste patru motive, care se raportează nemijlocit la „receptarea" lui Cioran aşa cum are ea loc în Franţa, dar şi, mai ales, în România, se adaugă şi un al cincilea: am recitit nu de mult un text de Barthes, „Ce

este scriitura?", publicat în *Gradul zero al scriiturii*, acum patru decenii, text care nu și-a pierdut întru nimic pertinența. Barthes propune aici o posibilă definiție a conceptelor de stil și scriitură, la care se face adeseori apel, dar care, lucru curios, nu sunt îndeajuns definite din perspectiva care ne interesează, cea a unei „critici noi" (concept opus celui de „critică tradițională"). Teoria lui Barthes ar avea, cred, mari șanse de a facilita abordarea a ceea ce numim „stilul lui Cioran", dat fiind cazul foarte particular pe care-l reprezintă acest autor care *excelează în a scrie într-o limbă care nu este limba lui maternă* și pe care a învățat-o la o vârstă când de obicei nu mai ești capabil de o asemenea performanță.

După Barthes, există pe de o parte limba („la langue"), „corp de prescripții și de habitudini comun tuturor scriitorilor unei epoci"; limba este „ca o Natură care trece pe de-a-ntregul în vorbirea („parole") scriitorului, fără totuși să-i dea vreo formă, fără să o hrănească măcar". Limba „cuprinde întreaga creație literară, aproape așa cum cerul, pământul și întâlnirea dintre ele desenează pentru om un habitat familiar". Limba este „aria unei acțiuni, definiția și așteptarea unui posibil", „reflex *fără alegere"* (cazul lui Cioran se sustrage totuși acestei reguli, de vreme ce el *a ales* limba în care scrie și totodată este instituit drept „cel mai mare stilist francez" – subl. și n.n.), „proprietate în indiviziune a oamenilor și nu a scriitorilor". Limba este deci „dincoace de Literatură"[5].

---

5. Cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, 1972, „Qu'est-ce que l'écriture?", pp. 11–17, *passim*, pentru citatele anterioare și cele care urmează.

Dar mai există şi stilul, care, după Barthes, este „aproape dincolo de Literatură: imagini, un debit, un lexic se nasc din corpul şi din trecutul scriitorului şi devin treptat înseşi automatismele artei sale". Sub numele de stil se formează un „limbaj autarhic", „cufundat doar în mitologia personală şi secretă a scriitorului". Stilul este produsul unui „impuls şi nu al unei alegeri". „Referinţele sale sunt la nivelul unei biografii şi al unui trecut, nu al unei Istorii". El este transmutarea unei „umori", iar prin „originea sa biologică, se situează în afara artei, adică în afara pactului care-l leagă pe scriitor de societate". Uimitoare teorie care dă un cu totul alt conţinut conceptului de stil, teorie totodată de o impecabilă coerenţă şi inatacabilă validitate! Limba şi stilul sunt „forţe oarbe", în timp ce scriitura este „reflecţia scriitorului asupra folosirii formei sale şi alegerea asumată a acesteia". Situată în chiar centrul problematicii literare, care începe doar odată cu ea, scriitura este „alegerea ariei sociale în care scriitorul hotărăşte să-şi situeze natura limbajului", o alegere făcută sub presiunea „Istoriei şi a Tradiţiei". Există aşadar libertatea de a alege, dar alegerea este cvasi-imposibilă (oricum, scriitorul are totdeauna această impresie, dată fiind „remanenţa obstinată" a tuturor scriiturilor precedente, ba chiar şi a propriei scriituri a autorului).

Am putea deci să încercăm să analizăm opera lui Cioran luând drept model schema pe care am propus-o după Barthes: limbă, stil, scriitură, prima dincoace, cel de-al doilea aproape dincolo de literatură, a treia în însuşi miezul literaturii. O asemenea analiză ar putea cel puţin să ne scoată din impasul în care ne găsim

când vorbim despre Cioran ca despre cel mai mare stilist al literaturii franceze (contemporane? precizarea nu se face totdeauna), deşi privilegiem de fiecare dată, abordându-i opera, un demers filosofic sau chiar ideologic, cel mai adeseori sprijinit pe argumente biografice.

Dar ea ne-ar putea scoate şi dintr-un alt impas, de data asta specific literar. În contextul cultural francez în care trebuie să ne plasăm, sintagma „cel mai mare stilist" aplicată lui Cioran are o conotaţie care trimite – dat fiind caracterul *aparent* clasic al stilului său – la marii moralişti francezi din secolul al XVII-lea, mai ales la La Rochefoucauld. Or, o asemenea asociaţie, făcută în termenii pe care o presupune de obicei – Cioran scrie „în maniera marilor clasici" –, nu ar justifica nicidecum sintagma mai sus citată (căci nu poţi fi „cel mai mare stilist" scriind în maniera cuiva care este mare stilist) şi nici importanţa operei lui Cioran, teritoriile imense pe care treptat le cucereşte.

Trebuie deci să privim cu atenţie – de vreme ce dispunem acum de o teorie a literaturii reînnoită – dacă ceea ce numim *grosso modo* „stilul" lui Cioran nu corespunde mai curând acelui ceva pe care poeticile actuale – cea a lui Barthes mai exact – îl numesc scriitură. Pentru Barthes, scriitura este înainte de orice o *alegere*, în timp ce stilul este un *datum*. Or, cazul lui Cioran este sub acest raport de o evidenţă exemplară, căci părăsind limba română pentru limba franceză, el face o dublă alegere, alege o limbă, dar şi o scriitură şi, totodată, renunţă de două ori la ceea ce era pentru el un *datum*, la o limbă şi la un stil. El îşi explicitează alegerea în numeroase rânduri, declarând în esenţă că franceza îi pune la dispoziţie structurile precise, nete,

despuiate, clare la care aspiră şi pe care el le opune structurilor limbii române, limbă cu „imprecizii sugestive". Cioran crede în geniul unei limbi, în ideea că o operă este ceea ce este şi pentru că este scrisă într-o anumită limbă şi nu în alta: „Această carte (*Pe culmile disperării*, scrisă în româneşte, n.n.) explozivă şi barocă este greu de tradus în franceză. În schimb a fost făcută o traducere foarte reuşită în germană, căci această limbă se pretează mai bine decât franceza la impreciziile sugestive ale românei".

Dar ceea ce părăseşte părăsind o limbă (româna), Cioran reia alegând o alta (franceza), pe care, nefiindu-i dată prin naştere, o poate mai bine controla (este încă unul din uluitoarele, năucitoarele paradoxuri cioraniene), ajutat de înseşi structurile acestei limbi, dar şi de distanţa, care nu va fi niciodată abolită, căci nu are cum să fie, între acest autor devenit emblematic pentru excelenţa unui stil literar în franceză şi această limbă franceză pe care o foloseşte şi o lucrează şi care nu va deveni niciodată, căci nu are cum, limba sa maternă.

Pornind de la asemenea premise, Cioran va face o nouă şi esenţială alegere, inventând o *scriitură* care îi aparţine numai lui şi care este prin excelenţă o scriitură a ambiguităţii. „Impreciziile sugestive" ale românei, care mergeau în sensul unui stil care era un *datum* – dacă acceptăm premisele modelului propus de Barthes –, şi pe care nu le putea calma, ordona în dimensiunea lor „explozivă" şi „barocă", sunt acum în sfârşit mai bine controlate. Sub aparenţa unui „stil clasic", el instituie domnia ambiguităţii absolute, minuţios, riguros construite, operaţie care, din nou în

mod paradoxal, devine mai controlabilă în limba franceză, limbă cu structuri supuse unor exigențe și norme mult mai stricte. Scriitura fragmentară, de maximă ambiguitate, și voită ca atare, obținută prin recurs la metaforă, litotă și paradox – iată alegerea, și locul unde stilul coincide la Cioran cu scriitura, stilul însuși fiind la el rezultatul unei alegeri, cea de a scrie într-o altă limbă și de a se sustrage unei determinări biologice.

Întâlnirea mea cu omul Cioran

De ce mi-e atât de greu să scriu despre întâlnirea mea cu omul Cioran? Amân de mult scrierea unui text care, poate, m-ar duce către o clarificare, în primul rând întru folosul propriu, dar poate și – în oricât de mică măsură – al altora. Să încep așadar cu începutul, relatând *faptele* în primul rând, așa cum s-au petrecut și în ordinea în care s-au petrecut, dar acceptând și „interpretarea", „analiza" lor, cele către care mă va duce, în care mă va instala, propriul meu construct scriptural materializat în textul pe care acum – în sfârșit – am început să-l scriu.

Mă aflam la Arles (în decembrie 1990) și hotărâsem să încerc să-l rog pe Cioran să mă primească. Principalul obiect al convorbirii noastre, pe care i-l propuneam într-o scrisoare în limba franceză – scrisă astfel după îndelungi ezitări de ordin diplomatic: să folosesc franceza sau româna? –, de fapt principalul pretext de care mă agățam spre a-mi impune să-l abor-

dez: traducerea, pe care tocmai o terminasem, a cărţii sale *Précis de décomposition*. Ştiam, din „zvon public", că, în ultima vreme cel puţin, îl căutaseră mulţi români veniţi din ţară, pe care, se spunea, îi primise cu amabilitate, ba chiar cu căldură. Totuşi, pentru mine, decizia mea continua să rămână un eveniment aproape paralizant prin importanţa lui, ca orice intrare în nemijlocită comunicare cu un „monstru sacru". Au toate cele spuse până acum alt sens decât acela de a mă face să-mi descopăr încă o dată firea timidă – dar care poate trece peste propria-i timiditate totuşi – şi un mod uşor desuet de a mă situa în faţa marilor valori, cel al generaţiei părinţilor mei mai curând? Nu ştiu încă. Dar să continuu. Scrisoarea nu era decât o primă etapă pregătitoare. Anunţa sosirea mea la Paris, de unde urma să-l sun – îi spuneam eu în scrisoare – spre a căpăta răspuns la cererea mea de a fi primită. Îmi învăluiam, după cum se vede, demersul în multe straturi pregătitoare, şi ocrotitoare, punându-mă parcă la adăpost de un şoc ce mi-ar fi putut fi nefast.

Sunt la Paris, unde am ajuns în jurul orei prânzului. La ora şase după-amiaza îl sun pe Cioran. Aceeaşi ezitare: îi vorbesc în franceză sau în română? Îmi răspunde o voce de femeie, în franceză. Apoi Cioran însuşi. Îmi imaginez într-o fulguraţie ochii lui de copil uimit în faţa lumii, ochii lui albaştri precum cerul de deasupra casei părinteşti şi a bisericii, şi a cimitirului din Răşinari. Mă decid să-i vorbesc în franceză. Cioran îmi spune să vin chiar atunci. Nu pot. Îmi spune să-l vizitez, în acest caz, a doua zi la ora trei după-amiaza. Naturaleţea, prospeţimea, spontaneitatea cuvintelor lui, ale timbrului vocii, promptitudinea reac-

ţiei: tinereţea lui, atât de simplu şi imediat exprimată, acea tinereţe pe care unii oameni o câştigă o dată cu trecerea anilor, cordială, binevoitoare, încrezătoare. Câtă mărginire, câtă stupiditate ar presupune orice încercare de a o pune într-o relaţie de contrast, de contradicţie cu opera lui Cioran, cât grosolan primitivism în asemenea punere în relaţie a omului cu creaţia sa.

A doua zi. Mă găsesc pe rue de l'Odéon – într-unul din locurile cele mai tipice pentru un Paris „dintre cele două războaie", emblematic în frumuseţea lui de venerabilă şi foarte culturală imagine de carte poştală ilustrată –, în căutarea locuinţei lui Cioran. E o zi rece, închisă şi umedă. Emoţia mă gâtuie, îmi este fizic rău. Găsesc imobilul, dar mai am mult timp de aşteptat până la ora fixată. Mă plimb pe stradă, încercând să-mi închipui relaţia lui Cioran cu decorul acesta pe care l-a ales şi îl alege zilnic, căci de zeci de ani aici vrea să locuiască, aici şi nu în altă parte, în camerele mansardate de la etajul cinci al acestui vechi şi uşor inconfortabil – dar cât de frumos parizian! – imobil. Mi-e frig. Intru, încep să urc scara de lemn, bine ceruită, atât de tipică ea însăşi pentru un Paris de astăzi care nu se desparte de un Paris de altădată. Ajung la etajul patru. E încă mult prea devreme. Mă aşez pe scară, pe covorul gros. Aştept să se facă ora. Aşteptarea mi se pare enormă şi, o dată cu ea, emoţia mea devine insuportabilă. În sfârşit, este ora trei fără câteva secunde. Mă ridic, mă duc la uşa apartamentului de la etajul cinci, sun. Îmi deschide Cioran. Totul îmi joacă în faţa ochilor, trec printr-un culoar foarte îngust căptuşit cu cărţi, printr-o altă foarte mică încăpere – sau poate mă înşel? – din care intrăm în alta, nu mult mai mare,

simplu, studenţeşte mobilată, un spaţiu al unui bun gust firesc şi vital, în care aerul, lumina, culoarea îşi găsesc aşezarea lor liberă, suscitând în cel ce se află aici o senzaţie de desăvârşit „bien être". Stăm la o masă rotundă, foarte mult soare inundă odaia (e poate doar o falsă amintire? parcă în stradă vremea era posacă şi îmi fusese frig?), vorbim, vorbim mult – m-am pomenit vorbind în franceză şi am continuat tot aşa; de ce n-am vorbit şi în româneşte? cred că eu l-am închis pe Cioran în acel poncif care circulă despre el, căci ştiu, pe de altă parte, că mulţi români i-au vorbit, cu prilejul unor astfel de întâlniri, în româneşte –, ca şi cum ne-am cunoaşte de multă vreme, şi am fi fost despărţiţi multă vreme, şi am vrea să ne spunem acum tot ceea ce nu ne-am putut spune în acel răstimp al îndelungatei noastre despărţiri. *Ca şi cum* este oare sintagma potrivită? Mai curând cred că nu, cel puţin într-un plan esenţial: despărţiţi am fost de Cioran, şi l-am regăsit pe Cioran; despărţit a fost Cioran de noi, şi ne-a regăsit. Vorbim despre cărţile – originale şi traduceri – lui Cioran publicate în ţară, despre traducerea mea – Cioran nu vrea să o citească înainte de a fi publicată –, despre Noica – temă pentru el obsesivă, cred –, despre anii lui de început în Franţa, despre multe altele. La un moment dat se ridică, dispare, se întoarce radios, cu o carte în mână: traducerea unor texte din opera sa publicată de Modest Morariu la Cartea Românească. Mă întreabă dacă o cunosc şi îmi spune că este o traducere excepţională. În expresia lui desluşesc ceva atât de curat, de fericit, de – trebuie încă o dată să o spun – tânăr, încât îmi simt eu însămi inima plină de fericire.

Cei ce mă citesc ar vrea poate mai multe detalii despre convorbirea noastră. Dar eu nu le pot da. Eu nu le pot comunica decât această impresie de cordialitate, de umanitate, de plenitudine. Mi s-ar părea de altfel indecent să încerc a reconstitui și a face publică o discuție care a fost numai a noastră și care nu a stat sub semnul interviului. Indecent, dar și imposibil, dar și inutil. Eu însămi cu greu adun aceste fire fluide, care-mi scapă printre degete, într-un șuvoi: de apă vie. Așa îl simt. Dar mai simt totodată prezența „conceptului Cioran", cel sub semnul căruia l-am vizitat pe omul Cioran. O prezență ce este în unele momente mai prezentă decât cea, atât de vie totuși, pe care tocmai am evocat-o. Vreau să mă mențin în această *ambiguitate*, în această *uimire*, ca în singurul adevăr pe care îl pot deține despre CIORAN.

Plecăm împreună la metrou (are programată o consultație la un oftalmolog), e tânăr, sprinten, *natural*, luăm împreună metroul. Coboară înaintea mea. Doi tineri francezi, aflați și ei în metrou, mă întreabă, de îndată ce l-au văzut coborând: „E marele scriitor, nu-i așa?" Este în sfârșit foarte cunoscut, a devenit un adevărat mit pentru generația tânără, care se simte exprimată de el. Cu brațele încărcate de cărțile pe care mi le-a dăruit, reflectez la paradoxala structură a operei lui Cioran, opacă și totodată transparentă (ca orice operă artistică). Cioran este tratat mai curând ca filosof, sau ca moralist, uneori și ca ideolog, decât ca scriitor, ca poet. Se vorbește despre el ca despre „cel mai mare stilist" al Franței secolului nostru și în același timp este abordat mai ales, dacă nu chiar exclusiv, în planul

„gândirii" sale. Textul său, prin excelență plurivoc, este citit ca text univoc, care ar comunica un singur „mesaj". În aceasta constă, îmi spun, marele *malentendu* care s-a creat, şi s-a solidificat, între unii critici, dintre cei mai subtili chiar, pe de o parte, şi textul lui Cioran, pe de altă parte. Îmi mai spun, privind agitația multicoloră din jurul meu, că în cazul lui Cioran nimic nu poate fi citat în sprijinul unei lecturi univoce, căci pe dată acelui citat i se poate opune altul, ce spune contrariul. Opera lui Cioran obligă la un imens efort – pe care puțini sunt pregătiți să-l facă – de lectură *uimită*: globală, totalizantă, capabilă să mențină în stare activă tensiunile ce o străbat.

Samuel Beckett sau Vocea ambiguă a uimirii

Bucurându-se de o reputație mondială, Samuel Beckett continuă să rămână, din perspectiva unei abordări biografice, un necunoscut. Cronologiile vieții sale, cel puțin cele existente până în prezent, nu cuprind aproape nici un fel de alte date decât cele ale naşterii şi morții şi ale publicării operelor, mai ales pentru perioadele ulterioare celei de început. Este în această descărnare până la dispariție a omului Beckett, a eului său biografic, nu o simplă întâmplare, ci o deliberată (predestinată?) abstragere, în virtutea unei conştiințe artistice care se îndreaptă tot mai mult în direcția punerii în evidență a eului auctorial, a acelui eu numit de Proust (autor despre care Beckett a scris în tinerețe

un eseu) eu profund, eu creator, opus eului social, cotidian. Refuzând sistematic orice interviu, orice explicație asupra operei sale, Beckett vorbește totuși întruna, *tăcând*, despre opera sa – căci și tăcerea devine la un moment dat, când se organizează într-un sistem de ocurențe, *vorbitoare* – sau, mai bine spus, lasă deplină libertate de mișcare unei opere care se poate astfel pe deplin vorbi pe sine.

Cititorul nu se apropie așadar de această operă *intens ambiguă* călăuzit de firul unui metadiscurs auctorial ce l-ar plasa pe un anume făgaș. El – cititorul ideal – ar trebui să sesizeze acest punct sensibil, care-l obligă să trateze textul ca pe cel al unui poem modern, ferindu-se să reducă lectura polisemică la una monosemică. Situația este mai rară decât s-ar putea crede, căci până și autorii Noului Roman și ai Noului Nou Roman, promotori ai unei literaturi impersonalizate (depersonalizate), fenomenologice, au căzut în capcana construirii unui vast și multiplu metadiscurs critic ce amenință să reducă, printr-o prea mare explicitare doctrinară, o trăire originară a contactului cu realul la o pură proiecție intelectuală, cel puțin în unele receptări nu îndeajuns de sensibile, sau tendențioase.

Beckett, care este unul dintre inventatorii acestei noi scriituri – unele clasificări îl plasează chiar printre Noii Romancieri, dar dacă acceptăm această categorisire, trebuie să vedem probabil în el chiar primul, și poate nu numai în ordine cronologică, Nou Romancier –, a avut deplina inteligență artistică de a rămâne până la capăt – îl parafrazăm acum pe Mallarmé – o voce impersonală prin care vorbește întreg universul. În timp ce vocea omului Samuel Beckett tace, vocea

autorului Samuel Beckett nu conteneşte să vorbească, afirmând şi totodată negând, iubind şi totodată urând, fiind tandră şi totodată crudă. Acest *da* şi acest *nu* despre acelaşi lucru, rostite într-o nemijlocită alternanţă care de fapt e o simultaneitate, ne transportă într-un ţinut pe care-l străbatem ascultând şi minunându-ne. Vocea este în acelaşi timp cea a celui care suferă şi cea a celui care torturează, acuzatoare şi totodată retrasă într-o perpetuă autoculpabilizare. Este o Voce alcătuită dintr-o infinitate de voci, foşnind precum toţi copacii lumii, susurând precum toate râurile lumii, alcătuită din vocile naturii în toate întruchipările ei, şi din vocile oamenilor, firave, în extincţie, puternice, chinuite, sacadate, imperioase, stridente, spasmodice, voci ale vieţii şi voci ale morţii, indisociabile şi mereu percepute de o lăuntrică ureche ca murmur confuz sau ca larmă asurzitoare.

Cuplurile de personaje – întruchipate în tot ce are umanitatea mai derizoriu şi mai degradant şi mai vrednic de nesfârşită milă – sunt privite cu aceeaşi deplină răceală. Dar mai pot fi oare numite personaje aceste guri ale universului prin care lumea, cu urâţenia şi frumuseţea ei mereu triumfătoare, şi omul, cu veşnica lui condiţie supusă bolii, bătrâneţii şi morţii, se spun, ca într-un delir pitiatic, pe sine, ca semne ale unei confuzii şi uitări generalizate? Rolurile se schimbă întruna între cel ce afirmă şi cel ce neagă, între victimă şi călău, într-o ciclică, infernală metamorfoză.

Totul e nimicnicie – unii critici l-au atacat pe Beckett tocmai în numele ideii de demnitate umană –, o tragică nimicnicie care ne trimite de-a dreptul la Dante, Shakespeare, Pascal. O mereu reluată „căutare

a timpului pierdut", durerea încercării de a recupera prin memorie fâșii, zdrențe de copilărie, de tinerețe, de viață cândva poate supusă unei ordini a fericirii, acum derutată, scoasă de pe orbită, haotică, în plină dezagregare, îndreptându-se ineluctabil, sub semnul atotputernicei zădărnicii, către neantul ce ființează ca adevăr ultim. Către un hău, un gol ce se cască în preajma fiecăruia dintre noi, așa cum l-a simțit și Cioran. Nimicul și Totul, Vidul și Plinul, Moartea și Viața, Trecutul și Prezentul – antinomii ce sunt în permanență transgresate, prin senzația de profunzime care le unifică în ceva care ar putea să poarte numele de Împăcare cu Lumea. Este o voce care unește și care parcă spune, ca și cea din *Mitul lui Sisif*: „Totul e bine", făcând efortul supremei asumări.

Creația lui Beckett, atât de nepăsător și orgolios monotonă în unitatea ei structurală, infinit ambiguă, deschisă astfel spre toate uimirile și suscitându-le pe toate, dezarmându-le, tocmai prin ne-mărginire, și iar trezindu-le, este menită la eternă recitire/recitare întru învierea ei ca VOCE care ne umple ființa cu zumzetul știutor de sine al propriei noastre vieți și morți: *viața e uimire, moartea e uimire, opera e uimire.*

Barthes și ambiguitățile criticii

„Tradițional" sau „nou", „modern" discursul critic este global resimțit, de orice cititor, ca discurs autoritar legitimat de presupoziția că el este deținătorul unui adevăr. Impus în mod deschis, explicit sau, dimpo-

trivă, prin strategii subtile ce pot lăsa impresia unei neutralităţi, acest adevăr eşte perceput de scriitor ca emanând de la o instanţă ce nu-i este niciodată egală, care îl depăşeşte şi îl domină. În acest sens, criticul este totdeauna Tatăl, Profesorul, Judecătorul. Este una din legile ineluctabile ale genului, şi eu însămi, şi fără voia mea, văd cum acest text al meu, pe măsură ce se constituie, se instituie şi ca text autoritar ce se proclamă deţinător al unui adevăr.

Premisa mea poate să pară vulnerabilă, ştiu bine, cel puţin într-o privinţă – ce-i însă importantă: nu putem pune laolaltă critica zisă tradiţională şi critica zisă nouă. Dar tocmai acesta ar fi primul palier al sintagmei din titlu – „ambiguităţile criticii". Există critică şi critică, ni se poate spune, şi nu putem confunda discursul sentenţios, suveran nonechivoc al unui Lanson, care îşi clasifică autorii asemenea unui naturalist sigur de adevărul lui unic şi de necontestat, cu cel al unor Poulet sau Jean-Pierre Richard, al unor Genette, Todorov sau Greimas, al unei Kristeva sau al unui Ricardou, şi cu atât mai puţin cu cel al unor Blanchot sau Derrida (pentru a ne limita la domeniul francez), critici al căror demers are loc în imanenţa textului sau în imanenţa lecturii, şi care instaurează un discurs – mijloace, metode, procedee – cu totul diferit, urmărind o metamorfozare a discursului critic „tradiţional", transformarea lui într-un discurs din care să fie evacuat acel subiect ce dădea note bune sau rele într-o ierarhie mai curând fixă. Ambiguitatea începe de fapt în chiar această mişcare prin care un discurs despre literatură – structuralist şi poststructuralist –, născut dintr-un refuz radical al discursului critic care

l-a precedat, afirmă întruna că demersul său – desemnat ca semiotic sau semiologic, sau poietic, sau tematic, sau psihanalitic etc. – nu a părăsit sfera aceluiaşi gen, *critica*, şi că, dimpotrivă, el (acest nou demers) este cel ce încearcă să se înscrie în pura *specificitate* a genului îndeobşte numit *critică*, să coincidă cu această *specificitate*.

Astfel, Locul numit *Critică* absoarbe de-a valma tot ceea ce ţine de reflecţia actuală asupra literaturii – am putea chiar vorbi, dacă vrem cu orice preţ să punem o etichetă pe acest fenomen, de o evoluţie firească a genului – şi, dacă ne situăm în această perspectivă, Barthes este de asemenea un critic şi chiar, neîndoielnic, unul dintre cei mai importanţi şi mai semnificativi pentru epoca sa. Dar această aserţiune ar putea fi urmată de o alta, care o neagă: Barthes nu-i un critic, el este tot ce vrem şi ce nu vrem, dar nu un critic. Ni s-ar putea răspunde că el nu reprezintă un caz unic şi că numele pe care le-am citat, şi mai cu seamă cel al lui Blanchot şi al lui Derrida nu pot suporta nici ele atributul de „critic". Şi totuşi, în măsura în care există o alunecare continuă de sens de la *poetician, poietician, semiotician, teoretician al literaturii* în general, către *critic* – alunecare de sens amorsată şi chiar propovăduită de reprezentanţii „noii critici", în texte devenite clasice –, putem admite fără greutate această fuziune. Căci, la urma urmei, acest nou demers, hrănit, în unele din formele sale, de un ideal neopozitivist ce se ignoră pe sine, instituie, ca orice altă critică, chiar dacă prin alte mijloace şi situându-le altundeva, o nouă autoritate, ba chiar un nou mod al autorităţii, şi anume terorismul unui text ce se ia totdeauna pe sine foarte în

serios, adeseori în numele „ştientificităţii" sale, deşi proclamă domnia discursului critic multiplu şi al lecturii plurale drept unic model acceptabil.

Barthes a fost foarte sensibil la acest gen de presiune exercitată de un discurs ce se exhibează şi se desemnează pe sine ca paradigmă. Pentru el, „en imposer, c'est impliquer, en effet, une position de maîtrise univoque (théorique)"[6]. „Pour moi, spune Barthes (*Prétexte: Roland Barthes,* Colloque de Cerisy, Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1978), c'est Montaigne qui est *atopos*, et je dirais volontiers que Socrates est en état d'imposture, il est imposteur parce qu'il en impose. [...] l'imposture est un thème auquel je suis très sensible, [...]. Je me prends souvent pour un imposteur"[7], altfel spus Barthes se vede adeseori în poziţia de „maîtrise univoque" caracteristică – şi acesta-i impasul, din care nu se poate ieşi – pentru statutul oricărui discurs critic.

(Deschid aici o paranteză, spre a-mi aminti de felul în care, acum aproape douăzeci de ani, un distins semiotician protesta zgomotos împotriva neîncetatelor alunecări de sens pe care le întâlnim în textul lui Barthes, care era, din punctul de vedere „ştiinţific" pe care semioticianul în chestiune îl susţinea, inutilizabil, ba chiar primejdios pentru minţile proaspeţilor emuli întru semiotică. Cu cea mai mare bună credinţă şi inocenţă, semioticianul nostru îl trata pe Barthes drept escroc, exhibiţionist şi *impostor* – observaţi că Barthes

6. Serge Doubrovsky, *Une écriture tragique,* „Poétique", nr. 17, 1981, p.332.
7. *Idem,* p. 59.

își aplică lui însuși același termen, dar în cu totul alt sens. Am evocat această mică anecdotă pentru că o găsesc admirabilă în prospețimea-i paradigmatică. Cine dintre fervenții actuali ai lui Barthes n-a traversat o criză asemănătoare, care dintre ei n-a cunoscut un moment asemănător de *stupefacție* și refuz? Închid paranteza).

Pentru Barthes lucrurile par să se petreacă în felul următor: el se află *într-un* discurs critic, acesta e un *datum* pe care este constrâns să-l asume, vrea deci să fie aici și să se mențină aici, nevrând totodată. Acest gen de dialectică nu trebuie să ne surprindă, pentru că opera lui Barthes se construiește tocmai pe acest tip de contradicții, de antinomii transgresate prin asumarea lor simultană. Și tocmai aici începe și sfârșește marea ambiguitate a criticii lui Barthes – dacă putem cădea de acord că avem totuși de-a face cu un discurs critic –, ca și marea ambiguitate a criticii – pur și simplu – inventată de el. *„Là où j'écris, je ne suis pas*", spune Barthes. Și mai spune: „Je pense donc je fuis". Strategia majoră a acestei atopii/utopii este „deriva", practicată mai ales prin mijlocirea scriiturii fragmentare, care este o scriitură explodată, o scriitură în țăndări: *„Je ne conteste pas, je dérive"*. Astfel un *aici* și un *altundeva* sunt în egală măsură locuite și salvgardate, un aici și un altundeva care, în calitate de cuplu antinomic, spun omniprezența, voința de omogenizare prin alunecare continuă, fluiditatea, schimbul generalizat al locurilor de enunțare, instanțe ca autor, cititor, eu, tu, el etc. aflându-se în poziții interșanjabile, prinse în vârtejul unei combinatorii indecidabile, care instituie toate tipurile posibile de discurs critic.

Exegeza barthiană e pe cale de a-şi da seama că, deşi opera lui Barthes a străbătut toate curentele de idei ce au dominat rând pe rând sau simultan viaţa literară franceză – trecând de la existenţialism la structuralism, după ce a practicat şi reînnoit marxismul şi psihanaliza freudiană şi lacaniană –, ea nu s-a integrat nici unuia dintre ele, utilizându-le mai curând ca pe tot atâtea materiale din care a făcut altceva. Prin mijlocirea a multiple mutaţii şi rupturi, opera lui Barthes ne apare – astăzi mai ales, când avem distanţa necesară – ca locul unei deconstrucţii/construcţii trăite ca *joc* şi *plăcere* de către subiectul scriptor ce vrea să i le dăruiască unui ipotetic cititor, dublul său, imaginea sa în oglindă: „Écrire dans le plaisir, m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le „drague"), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la «personne» de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu"[8].

Acest *espace de la jouissance* definit şi ca *espace du jeu* este, prin excelenţă, şi un *spaţiu al ambiguităţii*, altfel spus al neîncetatei şi imprevizibilei creaţii (semiotica însăşi vede în ambiguitate una dintre trăsăturile majore ale creaţiei şi, în consecinţă, ale operei literare). Este şi un *spaţiu al ficţiunii*, utopia/atopia unde totul devine posibil, unde, de pildă, pot fi amestecate discursurile cele mai heterogene, întru triumful *scriiturii* – al operei literare –, prin stingerea „războiului dintre

8. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p.11.

limbaje" şi anihilarea dominării – chiar alternative – *unui* discurs asupra celorlalte: „Seule l'écriture, en effet – spune Barthes în eseul *La Guerre des langages* (1973)[9] – peut assumer le caractère *fictionnel* des parlers les plus sérieux, voire les plus violents, les replacer dans leur distance théâtrale; je puis, par exemple, emprunter le parler psychanalityque dans sa richesse et son étendue, mais en user *in petto* comme d'un langage romanesque. D'autre part, seule l'écriture peut *mélanger* les parlers (le psychanalytique, le marxiste, le structuraliste, par exemple), constituer ce qu'on appelle une *hétérologie* du savoir, donner au langage une dimension carnavalesque. Seule, enfin, l'écriture peut se déployer sans lieu d'origine; seule elle peut déjouer toute règle rhétorique, toute loi de genre, toute arrogance de système: l'écriture est *atopique;* par rapport à la guerre des langages, qu'elle ne supprime pas, mais *déplace,* elle anticipe un état des pratiques de lecture et d'écriture, où c'est le désir qui circule, non la domination".

Într-o atare viziune, din *parler* critica devine *écriture,* adică literatură, roman al criticii sau/şi al scriiturii ca joc, „texte de plaisir", „Babel heureuse", LOC AL FICŢIUNII LOCUIT DE UN EU FICTIV, unde „amestecul limbilor nu mai este o pedeapsă" şi unde „subiectul ajunge la juisanţă prin coabitarea limbajelor, *care trudesc alături*".

Am putea oare inventa o imagine mai *uimitor ambiguă* şi mai opusă faţă de ceea ce înţelegem în

9. Roland Barthes, *in Le Bruissement de la langue,* Seuil, Paris, 1984, p. 131.

mod curent prin cuvântul critică? Şi – prin mijlocirea aceleiaşi ambiguităţi intens creatoare – a mai existat vreodată o contestaţie mai radicală a criticii ca gen?

Aşadar: polisemia difuză, irizată, vaporoasă a conceptului „Barthes" aşa cum ne apare el constituit astăzi, irumpe ritmic – ca pulsaţia unui organism viu –, deşi discontinuu, dintr-un nucleu dur de antinomii. Cea mai evidentă, devenită – nu de mult – unul dintre clişeele cele mai activ vehiculate de exegeza barthiană (clişeu cu mare forţă de penetraţie în „publicul larg", ceea ce îi precipită uzura), este antinomia „Barthes critic" – „Barthes scriitor". Analiza ei pune repede în lumină existenţa a două serii antinomice grupate îndărătul a doi termeni antinomici etichetă:

1. *Discurs critic* şi tot ceea ce presupune el în noua viziune ce s-a impus în ultimele decenii: un proiect, dar şi o presupoziţie teoretice, iradiind dintr-o şi controlate de o sursă (sau mai multe) filosofică, ştiinţifică, ideologică (în cazul Barthes: existenţialism – de nuanţă sartriană –, marxism, psihanaliză – Freud şi Lacan –, structuralism, semiotică), şi în consecinţă (fie şi numai) o tendinţă de coagulare sistemică, de regim preponderent denotativ vizând o formă *sui generis* de persuasiune care poate merge până la un „terorism" specific, necunoscut de discursul critic tradiţional, ce îşi exercita autoritatea în cadrul altor coordonate, ţinând de o abordare a operei mai „naturală", mai puţin „tehnică". În fundalul acestui tablou, pâlpâie, uitat, ignorat sau eludat, un alt termen, cel mai important, fără îndoială, cel ce le dă coşmaruri tuturor criticilor din lume: *perisabilitatea* textului (operei critice), uzura

lui prin epuizarea sensurilor şi închegarea *unui* sens ce funcţionează ca un citat în cadrul *istoriei* literare (*numele* criticului poate rămâne aici de-a pururi, dar legat de o *idee*, în timp ce opera lui e tot mai puţin citită, pe măsură ce toate sensurile au fost stoarse din ea, nici o hermeneutică, oricât de iscusită, nemaifiind capabilă să o învie, prin descifrarea unui *alt* sens).

2. *Scriitură*, care în contextul acestui binom antinomic este sinonimă cu text artistic, operă literară, creaţie, spaţiu al suveranei ambiguităţi şi deci al polisemiei infinite, inepuizabile, concepută de către scriitor în mod conştient şi/sau inconştient (de fapt amândouă stările conlucrează, doar dozajul lor poate fi de fiecare dată altul), spaţiu totodată al jocului şi al libertăţii şi, încă mai specific pentru conceptul „Barthes", o utopie/atopie („Acolo unde scriu, nu sunt") obţinută cu precădere prin practicarea „derivei" („Nu contest, merg în derivă"; „Gândesc deci fug"), realizată prin mijlocirea fragmentarismului, a unei scriituri discontinui, „în ţăndări", „explodate". În acest spaţiu este anihilată *puterea* unui tip de discurs asupra unui alt tip de discurs, şi deci şi constrângerea exercitată de un anume discurs asupra cititorului, acesta, ca şi scriitorul, putându-şi crea şi gusta, în regimul acestei libertăţi obţinute printr-o „heterologie" a discursurilor, „plăcerea" şi „juisanţa". Posibilitatea unei dialectici a dorinţei este astfel instaurată, a unei „imprevizibilităţi" a „juisanţei" („Jocurile nu trebuie să fie dinainte făcute, ci trebuie ca jocul să aibă întruna loc" – *Plăcerea textului*). „Doar scriitura poate asuma caracterul ficţional al limbajelor celor mai serioase, ba chiar şi al celor mai violente, numai ea le poate resitua în distanţa lor teatrală; pot,

de exemplu, să adopt limbajul psihanalitic în toată bogăția și întinderea lui, dar folosindu-l *in petto*, ca pe un limbaj romanesc. Pe de altă parte, doar scriitura poate *amesteca* limbajele (cel psihanalitic, cel marxist, cel structuralist de exemplu), numai ea poate constitui ceea ce numim o *heterologie* a cunoașterii, dând limbajului o dimensiune carnavalescă. În sfârșit, numai scriitura se poate desfășura fără un loc de origine; doar ea poate dejuca orice regulă de retorică, orice lege privind genurile, orice aroganță a sistemului: scriitura este *atopică*; în raport cu războiul limbajelor, pe care nu-l suprimă, ci-l *deplasează*, ea anticipează o stare a practicilor de lectură și de scriitură în care circulă dorința, nu dominarea"[10].

Vine așadar o vreme – ca virtualitate a venit pentru el dintotdeauna – când „eseistul", „criticul" își simte osteneala – ca o stare posacă, deprimantă – față cu propria-i lucrare, și că a te institui printr-un discurs în autoritate, a-i „învăța" pe alții (pe cititorii tăi), exercitându-ți, impunându-ți astfel puterea asupra lor, presupune și un regim de rutină, de repetitivitate, de previzibilitate – opus stării de invenție, creatoare, imprevizibilă și pentru subiect, și pentru obiect. Pentru Barthes această virtualitate originară este de la bun început și actualizare, chiar în cele mai „teoretice" texte ale sale, cele din prima etapă, el alunecând întruna spre „jocul" *uimitor* de imprevizibil al creației. În nenumărate rânduri Barthes vorbește de tentația sa pentru un „romanesc fără roman", definit cu aproximație astfel: „Acum un secol m-aș fi plimbat purtând asupra-mi un carnet

10. *Ibidem*.

de romancier realist. Dar nu mă închipui astăzi compunînd o istorie, o anecdotă cu personaje având un nume propriu, pe scurt, un roman (e un refuz ce amintește îndeaproape de cunoscuta frază a lui Valéry: „La marquise... - n.ns.). Pentru mine, problema – pentru mine problemă de viitor, pentru că simt o mare dorință să lucrez în această direcție – va fi să găsesc pas cu pas forma care ar desprinde romanescul de roman, *dar care ar asuma romanescul mai în profunzime decât am izbutit până acum*" (*Textura vocii*) (subl.ns.).

Barthes aspiră către o *Vita Nova*, pe care o asimilează dorinței sale pentru o nouă formă de scriitură, care l-ar face să depășească „plictisul" pe care i-l inspiră ideea de a scrie și a tot scrie texte în aceeași formă a „eseului". *El își compară travaliul cu cel al lui Sisif*, punând astfel în lumină zădărnicia lui în latura noncreatoare, previzibilă, *nonuimitoare* și într-un anume sens funcționând ca un automatism. Totodată el știe/nu știe – analizându-și starea – că *este* într-o Vita Nova de la primul și până la ultimul său rând: adică într-o *Opera Nova*.

În antinomia „Barthes critic" – „Barthes scriitor", cel de-al doilea termen se dilată și capătă consistență pe măsură ce timpul trece, tinzând să-l evacueze pe cel dintâi. Barthes își uimește cititorii, îi surprinde și îi derutează, obligându-i să vadă în el ceea ce de fapt el este: un *scriitor*, creator al unei forme noi de scriitură.

PROPUNERE PENTRU O POIETICĂ BACHELARDIANĂ A UIMIRII

„Voi crea mari opere? – Da, vei crea mari şi minunate opere, opere care îţi vor dărui bucuriile nemijlocite ale uimirii, opere care te vor readuce în timpurile fericite când lumea ne uimeşte."

(Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei*)

Textul bachelardian te obligă la experienţa – *poietică* prin excelenţă – a *uimirii*. Un cititor „inocent" (dar un asemenea text te susţine de fiecare dată într-o fericită, binecuvântată stare de inocenţă, fiecare relectură ipostaziindu-ţi altminteri uimirea) intră în el ca într-un vast spaţiu năpădit de o vegetaţie multicoloră şi luxuriantă, ca într-un vulcan în plină erupţie, ca într-o răspântie de misterioase drumuri subterane sau ca în lumina cu mii de sclipiri răsfrânte de apele oceanului pe o zi cu mult soare, intră în el ca într-un mare poem modern şi totodată ca într-un fabulos tratat ştiinţific, de astăzi şi totodată de ieri.

În critica modernă (şi când spun „critică" înţeleg totodată teoria literară modernă, coincidenţa celor două fiind astăzi de necontestat), Bachelard este un caz unic, un Einstein, un Copernic al acesteia, căci el înlocuieşte o paradigmă printr-o alta („Revoluţia înfăptuită de Bachelard este asemenea celei înfăptuite de Copernic. După el, lumea conştiinţei şi, prin urmare, cea a poe-

ziei, a literaturii nu mai sunt ca înainte. El este cel mai mare explorator al vieţii mentale după Freud" – Georges Poulet).

Bachelard este un fenomen uluitor pentru critica (şi teoria literară) pentru că el vine spre acest orizont dintr-un altul, care în gândirea curentă – născută dintr-o îndelungată tradiţie – îi este opus: orizontul ştiinţelor *exacte* (nu al „ştiinţelor omului" – filosofie, psihologie, psihanaliză, istorie, sociologie etc. –, ceea ce de asemenea ar putea fi privit ca singular, dar nu într-o atât de mare măsură). Licenţiat în ştiinţe matematice (1912), profesor de fizică şi chimie, el publică numeroase articole şi studii în reviste de strictă specialitate. Totuşi, încă din 1920, îşi ia şi licenţa în filosofie şi predă această disciplină la liceul din Bar-sur-Aube, unde este totodată profesor de fizică şi chimie. După ce îşi ia doctoratul în litere la Sorbona (cu Abel Rey şi Léon Brunschvicg), devine profesor de filosofie la Facultatea de Litere din Dijon. Lucrările de matematică, fizică şi chimie încep să alterneze cu cele de filosofie şi, din 1939, când apare articolul *Le Bestiaire de Lautréamont* (urmat, în 1940, de cartea *Lautréamont*), cu cele de critică şi teorie literară, din ce în ce mai numeroase şi mai semnificative pentru orientarea gândirii sale.

Fără îndoială că mai există în istoria culturii umane asemenea indivizi excepţionali, minţi creatoare care controlează în egală măsură paradigma ştiinţelor exacte şi pe cea a artelor – Leonardo da Vinci, Valéry, Ion Barbu sunt exemple dintre cele mai des citate –, dar cazul lui Bachelard mi se pare oarecum particular prin aceea că specializarea mereu actualizată şi mereu creatoare pe care şi-o menţine în ambele orizonturi îi

conferă o dublă şi excepţională credibilitate. Bachelard *vine spre* orizontul artistic, *rămânând totodată* în cel al ştiinţelor exacte, el intră, se instalează, lucrează în orizontul artistic, fiind totodată intrat, instalat şi lucrând în celălalt orizont.

Poate că am putea exprima această dualitate – pe care mentalul nostru, prizonier al unor clişee transmise cu autoritară grijă din generaţie în generaţie, şi-o reprezintă cu dificultate – prin formula bachelardiană, devenită concept, „imaginaţia materială". La temelia reflecţiei sale asupra creaţiei poetice, Bachelard pune – pentru prima oară într-un fel atât de specific şi de aplicat – în relaţie imaginaţia şi materia: „Exprimându-ne pe dată filosofic, am putea distinge două imaginaţii: o imaginaţie care dă viaţă cauzei formale şi o imaginaţie care dă viaţă cauzei materiale sau, mai pe scurt spus, *o imaginaţie formală şi o imaginaţie materială*. Aceste ultime concepte exprimate sub o formă prescurtată ne par indispensabile unui studiu filosofic complet al creaţiei poetice. Pentru ca opera să aibă varietatea cuvântului, viaţa schimbătoare a luminii, trebuie ca o cauză sentimentală, o cauză a inimii să devină o cauză formală. Dar în afară de imaginile formei, atât de adeseori evocate de psihologii imaginaţiei, mai există – după cum vom arăta – şi imaginile materiei, imaginile *directe* ale *materiei*. Vederea le numeşte, *dar mâna le cunoaşte*: O bucurie dinamică le *mânuieşte* (subl.ns.), le frământă, le face mai uşoare. Aceste imagini ale materiei noi le visăm substanţial, intim, îndepărtând formele, formele pieritoare, vanele imagini, devenirea suprafeţelor. Ele au o greutate, sunt o inimă"[1].

---

1. Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, p. 8, traducere de Irina Mavrodin.

Cele două tipuri de imaginație, formală și materială, conlucrează cu ajutorul „*grefei*, concept esențial –spune Bachelard – în înțelegerea psihologiei umane"[2]. Pentru el, umanitatea care imaginează „este un dincolo în raport cu *natura naturans*", iar „grefa poate da cu adevărat imaginației materiale întreaga exuberanță a formelor", transmițând totodată imaginației formale „bogăția și densitatea materiilor". Este nevoie de „unirea unei activități visătoare cu o activitate ideatică pentru a produce o operă poetică. Arta ține de o natură grefată"[3]. Conceptul de grefă realizează deci transcenderea antinomiei imaginație formală/imaginație materială, în care primul termen stă sub semnul raționalității, iar cel de-al doilea sub cel al iraționalității. Raționalitatea însă, pentru Bachelard, nu este una naturală, dată („... nu consider că o raționalitate naturală, imediată, elementară ar avea vreo soliditate. În cunoașterea rațională nu te instalezi dintr-o dată; nu poți avea dintr-o dată o perspectivă corectă asupra imaginilor fundamentale"[4]), ci una care articulează pe o poetică a *erorii* dinamica purificării cunoașterii, drumul ei spre o raționalitate care îi rămâne paralelă – în mod necesar și paradoxal –, situație pusă în evidență de Bachelard prin recursul sistematic la gândirea preștiințifică din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, din care ne sunt propuse numeroase citate în contrast total cu discursul științific contemporan. Valorile raționale și imaginile clare sunt întruna reprezentate de el ca „rectificări ale

2. *Idem*, p. 14.
3. *Ibidem*.
4. *Idem*, p. 10.

unor date false", Bachelard autodesemnându-se ca un „filosof raționalist" care acordă „mare atenție unor iluzii și unor erori": „Condițiile vechi ale reveriei nu sunt eliminate de formația științifică contemporană. Savantul însuși, când își părăsește meseria, se întoarce la valorizările primitive"[5]. Dezobiectivând obiectul, deformând forma, visătorul *vede materia sub obiect*, împiedicând astfel lumea să se risipească „în lucruri disparate, în corpuri solide imobile și inerte, în obiecte străine nouă înșine". „Imaginația materializantă" dă astfel lumii o unitate, o coerență, iar cele patru elemente substanțiale – focul, apa, aerul, pământul – pot structura o sintaxă, fiecare în parte sau intrând fiecare în compoziție cu alt(e) element(e).

Frapantă mi se pare în gândirea lui Bachelard dimensiunea poietică a acesteia, deloc remarcată de critică. Deși conceptele de imaginație și reverie ar părea, dacă nu le considerăm cu atenție și bună intuiție, că ne duc în cu totul altă zonă, ele sunt de fapt totdeauna contextualizate într-un mod care le leagă indisolubil de materie și de o *facere*, de o facere foarte materială, de facerea prin mijlocirea unei mâini. Mâna care face (scrie, pictează, sculptează, frământă – pâinea sau lutul –, vopsește obiecte până la textura lor cea mai lăuntrică etc.etc.) este pretutindeni prezentă în textele bachelardiene, dând adevărata sa consistență conceptului de imaginație materială, care este „totdeauna în act" și „nu se poate mulțumi cu opera realizată".[6]

5. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1938, p. 14.
6. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, Ed. Univers, București, 1998, p.79, traducere de Irina Mavrodin.

Este o mână reală, de carne şi sânge, dar şi o mână fantasmatică, „o mână de vis”[7], a cărei făptuire creează însă opere reale: „ai cu adevărat impresia că *visătorul care modelează* urmăreşte mai bine exigenţele reveriei intime decât visătorul care contemplă”[8]. Referindu-se, în context, la sculptura şi modelarea realizate de orbi, Bachelard ne face să înţelegem şi mai bine conceptele de imaginaţie formală şi de imaginaţie materială, funcţionând indisociabil şi totodată antinomic. În modelarea controlată doar de către mână – în cazul limită al celor care nu o pot deloc controla cu vederea, simţ pe care psihologii îl consideră cel mai legat de intelect, de raţionalitate –, „emoţiile curg, spre a spune astfel, în pasta modelată şi dau naştere unor protuberanţe *pe care controlul formelor prin vedere le-ar împiedica*”[9] (subl. ns.).

Poieticianul descoperă cu o nouă şi iar nouă bucurie, în aceste texte bachelardiene atât de puţin explorate în această dimensiune a lor, o vastă şi nuanţată psihologie a lui *homo faber*, dimpreună cu o întreagă constelaţie de concepte care o însoţesc, ca acela de *uimire*, dorinţă, răbdare, interacţiune dintre subiect şi obiect, altfel spus dintre mână şi materia pe care aceasta o lucrează etc. Între materie şi imaginaţie, imaginaţie şi materie, munca devine – printr-un nou paradox – conceptul central al gândirii bachelardiene în etapa în care aceasta se aplică tot mai mult creaţiei artistice. „Credem deci că putem vorbi despre *un onirism activ*,

---

7. *Idem*, p. 76.
8. *Idem*, p. 81.
9. *Ibidem*.

adică despre reveriile muncii fascinate, ale unei munci care deschide perspective voinței. În acest onirism activ se îmbină cele două mari funcții psihanalitice: imaginația și voința." „O enciclopedie a valorilor psihanalitice ale muncii ar trebui să examineze și valorile *răbdării* (subl.ns.). Alături de forma schițată în mare, ar veni și studiul formei *șlefuite*. Un nou aspect temporal ar trebui atunci încorporat obiectului lucrat. Șlefuirea este o ciudată tranzacție între subiect și obiect"[10].

Citite prin grilă poietică, textele bachelardiene ni se propun ca adevărate inventare de „teme", „mărci", „concepte" ale unei poietici literare, dar și ale artelor plastice, dar și ale unei poietici care transgresează artisticul, vizând orice activitate umană, orice „gest al muncii" cu o finalitate constructivă: „Numai cel care nu a ținut niciodată în mână o pilă poate caracteriza psihologia lui *homo faber* doar prin finalitatea unui model geometric. [...] Vrei să pilești drept, vrei *să impui* planuri rectangulare. Dar se pare că materia, la rându-i, vrea să-și păstreze rotunjimea. Ea își apără rotunjimea, masa rotundă. Refuză, cu o evidentă *rea-voință*, geometria elementară. Numai cel care o lucrează știe prin câte atacuri fine, prin câtă reținere a forțelor sale cucerește simplitatea cu care pecetluiește obiectul"[11].

Spre deosebire de alte poietici, cea a lui Bachelard – niciodată numită în textul lui astfel și niciodată descrisă sub acest nume – știe să integreze oniricul,

---

10. *Idem*, p. 42.
11. *Idem*, p.43.

imaginarul nostru. Fața diurnă a lui a face, a munci, a crea își descoperă prin ea fața nocturnă. Citindu-l pe Bachelard, explorăm o altă planetă, necunoscută nouă, și care totuși – cum cu uimire aflăm, așa cum el însuși cu uimire află pe măsură ce-și creează opera – era dintotdeauna a noastră, pe care locuiam dintotdeauna.

Conceptul (sau poate mai curând o stare care tinde să se conceptualizeze) de *uimire* nu este foarte des *numit* în opera lui Bachelard, nu tot atât de des ca acela de vis, sau de materie, de imaginație sau de mână. Și totuși el subîntinde întreaga gândire bachelardiană, opera fiind pentru el totdeauna sinonimă cu „bucuriile nemijlocite ale uimirii". O laborioasă analiză ar fi de întreprins pentru a verifica această sumară propunere a noastră, întemeiată pe următoarea evidență: pentru Bachelard – câteva texte o spun explicit, întreaga sa operă o spune implicit – nu există creație fără uimire, uimirea declanșează creația, face parte din însuși actul creator și, integrată în operă, se comunică receptorului, suscitând în acesta, prin actul uimirii, dorința, bucuria creativității.

MIRARE, UIMIRE, ULUIRE, STUPOARE ŞI „GENUL FANTASTIC"

„Uimirea, această întrerupere a sterilei coincidenţe a omului cu sine".

Jankélévitch

Întemeindu-mă pe un corpus pe care-l consider semnificativ, proza fantastică franceză din secolul al XIX-lea, voi încerca o nouă abordare a „genului fantastic" dintr-o perspectivă care integrează conceptul de uimire, dimpreună cu cele de mirare, uluire, stupoare, în mare măsură sinonime, dar marcând grade diferite de intensitate în raport cu conceptul de uimire.

A-ţi propune un asemenea demers înseamnă fără îndoială a afirma că există un „gen fantastic" (am pus această sintagmă între ghilimele pentru că există mari ezitări în acceptarea ei) sau, dacă această formulă nu poate fi acceptată, că există o modalitate comună unor texte literare la primă vedere foarte diverse prin care acestea aparţin uneia şi aceleiaşi serii tipologice, cea a literaturii fantastice. Această modalitate, empiric resimţită ca fiind comună multor texte literare, e departe de a fi fost definită („Orice încercare de a defini fantasticul e zadarnică, aşa cum zadarnică este totdeauna orice încercare de a defini o noţiune complexă care nu poate fi redusă nici în timp, nici în spaţiu,

şi care ţâşneşte adeseori din «somnul raţiunii»"[1]), şi probabil că nici nu va fi vreodată, aceste zone de ezitare şi de incertitudine fiind specifice categoriilor ce privesc activitatea artistică şi produsul ei.

Există însă şi un alt criteriu, de natură extrinsecă (în raport cu o teorie, cu o definiţie a literaturii fantastice), dar extrem de util date fiind limitele – de data aceasta, ne putem spune, perfect tangibile – pe care şi le propune în planul istoriei literare şi al tipurilor de discurs: corpusul consacrat printr-o tradiţie a istoriei literare sub numele de proză fantastică franceză din secolul al XIX-lea. Dar chiar şi în această privinţă, dacă examinăm lucrurile mai îndeaproape, vedem că terenul pe care ne plasăm nu este chiar atât de sigur pe cât părea. Conceptul de proză este el însuşi foarte discutat astăzi, şi foarte discutabil, dacă prin proză înţelegem a desemna un text care nu este versificat. Unele texte „neversificate" pot fi însă poeme (ce ascultă de legile unor alte prozodii). Poeme în proză, spunem uneori, dar precizarea e de prisos şi neconcludentă din punctul de vedere al poeticilor moderne. Textele lui Nerval şi ale lui Lautréamont sunt proze fantastice sau poeme fantastice? Dacă acceptăm ca premisă susţinerile poeticienilor de azi, ele sunt poeme pur şi simplu, epitetul „fantastice" pierzându-şi pertinenţa.

1. Philippe Roberts-Jones, *La fantastique et la permanence du signe, Le Fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 oct. 1997, Éds. Rodica Lascu-Pop et Gwenhaël Ponnau, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 1998, p. 9.

Celălalt criteriu, spațial și cronologic (literatură franceză fantastică din secolul al XIX-lea) oferă, neîndoielnic, unele garanții de „obiectivitate" și certitudine, cele pe care le dă o istorie literară care a făcut/face autoritate la un moment dat. Se pot distinge în progresiunea acestei literaturi trei perioade:

1. Epoca romantică (1830-1850: este o perioadă de apogeu a romantismului). Pregătit de o lentă evoluție, ce are loc de-a lungul secolului al XVIII-lea, beneficiind și de contactul cu traducerea în franceză a povestirilor lui Hoffmann, care se bucură de un uriaș succes de public, precum și de cel cu așa-numitul „roman negru", de asemenea în mare vogă, genul fantastic se afirmă de fapt în această perioadă odată cu afirmarea esteticii romantice, în lumina căreia poate fi abordat, fiind unul dintre produsele ei. Marele precursor în Franța, și totodată și primul autor de povestiri fantastice, este considerat a fi Jacques Cazotte, cu al său *Diavol îndrăgostit.* Este perioada ilustrată prin proza fantastică a lui Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, care, fiecare în maniera sa, contribuie la inventarea acestui gen nou în Franța. Mérimée, printre ei, răspunde probabil în cea mai mare măsură regulilor acestui gen așa cum încep să fie definite chiar de către contemporani (de Nodier mai ales) și cum vor fi descrise de către teoreticienii de mai târziu ai literaturii. Fantasticul în literatura franceză se afirmă în această primă etapă paralel cu manifestarea unui dezinteres crescând față de literatura tradițională a „miraculosului", ale cărei forme căzuseră treptat în dizgrație și desuetitudine, regres însă abia acum perceput la adevăratele lui proporții,

prin contrast cu dezvoltarea literaturii fantastice. „Miraculosul" inspirat din mitologia greco-romană pierde teren odată cu refuzul literaturii post-clasice. Cât priveşte „miraculosul" creştin, deşi cunoaşte o încercare de restaurare prin *Martirii* lui Chateaubriand, el este, de asemenea, abandonat de către autor şi public în favoarea noilor forme, profane, de fantastic. Legendele, poveştile cu zâne etc. îşi au în continuare publicul lor, dar interesul pe care-l stârnesc nu poate rivaliza cu cel suscitat de noutatea şi caracterul povestirilor fantastice, care răspund mai adecvat noii mentalităţi a unui secol ce începe a se postula ca pozitivist. Tot în această perioadă apare o literatură ce-şi are sursa în experienţa visului sau a stărilor psihice excepţionale, eventual morbide, literatură greu de delimitat în raport cu genul fantastic[2], pe care însă, urmându-i întru aceasta pe unii dintre autorii cei mai autorizaţi (pe Castex, de exemplu), noi preferăm să o includem în sfera literaturii fantastice. Charles Nodier (ca teoretician, mai ales) şi Gérard de Nerval reprezintă această direcţie nouă, care o prefigurează pe cea suprarealistă (conceptul de „miraculos" fiind revalorizat de André Breton ca suprem criteriu estetic în primul *Manifest al suprarealismului*, cel din 1924: „Aşadar: miraculo-

---

2. După Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence* (1830-1900), Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 27 avril 1974, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975, pe care îl urmăm în această periodizare, ea ar aparţine nu literaturii fantastice, ci literaturii „miraculosului".

sul este totdeauna frumos, orice fel de miraculos este frumos, numai miraculosul este frumos"[3]).

2. 1850–1880. Sunt cele trei decenii care coincid cu afirmarea şi chiar apariţia unor noi curente: realismul, parnasianismul, simbolismul. Este perioada marii revoluţii poetice realizată prin poezia lui Baudelaire, Aloysius Bertrand, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Forţând puţin lucrurile, toţi aceşti poeţi ar putea fi incluşi în genul fantastic, chiar şi ultimul, cu al său *Igitur*, care poate fi citit ca un metapoem fantastic. Masiva influenţă a lui Hoffmann se atenuează, lăsând locul unei nu mai puţin masive influenţe a lui Poe (tradus de Baudelaire), care va juca pentru această perioadă rolul pe care-l jucase Hoffmann pentru perioada anterioară. Gautier şi Mérimée, care scriseseră proză fantastică şi în anii 1830–1850, creează acum (mai ales cel de-al doilea) unele dintre capodoperele genului. Totodată apar noi nume în sfera literaturii fantastice franceze: Barbey d'Aurevilly, Erckmann-Chatrian. Genul fantastic tinde tot mai mult să se delimiteze de altele limitrofe (cel al „miraculosului", cel „ştiinţifico-fantastic" etc.), în funcţie de criteriul verosimilului, ce se dezvoltă ca exigenţă şi tehnică şi în corelaţie cu dezvoltarea esteticii realiste (Mérimée, unul dintre maeştrii nuvelei fantastice, este şi un maestru al nuvelei realiste). O parte a literaturii fantastice scrise acum pare a căuta un suport verosimil al întâmplărilor fantastice în stări de conştiinţă excepţionale, *dar verosimile*, ca visul, halucinaţia, percepţia în ge-

3. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1962, pp. 27–31.

neral modificată în raport cu starea ei de normalitate. Căutările acestea duc către ceea ce a fost numit un „fantastic interiorizat”, altfel spus către o proză psihologică fantastică ce ar putea fi adecvat analizată și în funcție de o explorare a fenomenologiei percepției. Tehnicile presupuse de acest tip de literatură, care relativizează viziunea (atât a personajului, cât și a cititorului), pot duce departe pe calea unor inovații care anunță forme ale scriiturilor noi din secolul nostru. Cred că observația aceasta poate fi de altfel extinsă la întreg genul fantastic, care mizează, în toate ocurențele, tocmai pe relativizarea viziunii.

3. 1880–1900. Tendința către un „fantastic interiorizat” se accentuează, ilustrată în primul rând de nuvelele lui Maupassant. „Efectul de „imaginar”, concept pe care-l propun după modelul celui de „efect de real” (cf. Barthes), este în mod paradoxal înlocuit printr-un „efect de real”: povestirea fantastică în una din ipostazele ei importante devine un *document*, o relatare exactă a unor stări de conștiință excepționale, dintre care unele mimează patologicul, se află la limita lui sau chiar în plină patologie (sublimată, să nu uităm nici o clipă acest lucru, prin însuși actul literar). Supunerea la regula verosimilului, care fusese principala exigență a prozei fantastice, ce-și căpătase autonomia ca gen tocmai în măsura în care devenise conștientă de această exigență (basmul, legenda etc., adică toate speciile genului „miraculos”, nu ascultă de legea verosimilului, ci, dimpotrivă, de cea a neverosimilului), ajunge să submineze identitatea însăși a genului fantastic care, ca document psihologic, are tendința să se confunde cu proza „realistă”. Un alt nume important

ce se impune în această perioadă: Villiers de l'Isle Adam. Există o strânsă relaţie între evoluţia prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea şi întreg contextul literar şi cultural. Dacă în prima perioadă, în strânsă relaţie cu estetica romantică franceză, genul se afirmă, dar şi menţine, în virtutea aceleiaşi estetici, o serie de elemente impure, ce ţin încă de domeniul unor genuri limitrofe (descoperite cu entuziasm de romantici), ca poveştile cu zâne şi draci etc., ca şi, în general, o întreagă literatură folclorică a miraculosului creştin, în a doua perioadă el se epurează, aflându-şi abia acum forma cu adevărat specifică, cea a unei proze ce uimeşte şi provoacă, lăsând şi nelăsând în acelaşi timp iluzia că este o proză realistă. Este momentul de apogeu al prozei fantastice franceze din secolul al XIX-lea, cel în care triumfă nuvela fantastică a lui Mérimée.

Dar acest demers diacronic, întreprins cu instrumentele unui discurs critic „tradiţional", cel al istoricului literar, deşi necesar, chiar indispensabil din punctul meu de vedere, rămâne nesatisfăcător dacă nu este dublat de un discurs al abordării sincronice, cel care ne interesează în primul rând aici. Cel dintâi, demersul diacronic, ne oferă şi evaluează – din perspectiva lui – un corpus, fără de care am rămâne în domeniul purei speculaţii, cel de-al doilea, complementar celui dintâi (şi sub acest raport solidar cu el) ne deschide spre o construcţie teoretică.

Ce este, aşadar, „genul fantastic"? E o întrebare la care s-au dat mai multe răspunsuri, dar se va putea da oare vreodată unul singur, şi va fi oare pertinent să se dea unul singur? Istoricii şi teoreticienii literari din secolul nostru (şi cu precădere cei din ultimele decenii)

observă cu tot mai multă insistenţă faptul că sintagma „literatură fantastică" desemnează opere de factură foarte diversă, atât de diversă încât, în cazurile care se situează la extreme, prea puţine lucruri par să justifice punerea lor laolaltă, dovadă a impreciziei conceptului şi a necesităţii (re-)definirii lui. Tentativele de a o face sunt numeroase, unele născute din dorinţa de a pune ordine într-o materie încă prea puţin clasificată, altele mânate de ambiţia noilor demersuri de cercetare a literaturii de a se postula ca demersuri ştiinţifice. O abordare mixtă, diacronic-sincronică, a încercat să definească conţinutul de astăzi al conceptului, dar şi diferitele conţinuturi pe care le-a avut pe întreg parcursul său istoric. *Introducând în discuţie conceptul de „uimire" (şi întreg câmpul său semantic), încerc să găsesc un numitor comun, un criteriu care să funcţioneze în toate cazurile, chiar şi în cele care par a fi atât de diferite încât nu pot fi acceptate ca aparţinând aceleiaşi serii tipologice*, dar care totuşi, prin anumite caracteristici, îi aparţin.

Întrebuinţarea epitetului de „fantastic" pentru a desemna anumite opere literare este de dată relativ recentă în Franţa. El se impune, o dată cu apariţia, către sfârşitul secolului al XVIII-lea, nu numai în Franţa, ci şi în Europa în general, unui nou tip de povestire care va cunoaşte un enorm succes în cursul secolului al XIX-lea, şi care, de fapt, nu diferă prea mult de ceea ce actualele abordări sincronice ale conceptului de „literatură fantastică" obişnuiesc să desemneze prin sintagma „povestire fantastică". Acest nou tip de povestire se află în relaţie de analogie, dar şi de opoziţie (relaţie ce va fi resimţită ca atare şi în mai recentele

teorii despre literatura fantastică) cu un alt tip de povestire ce se impusese timp de multe secole în literaturile europene, inclusiv în cea franceză, povestire definită prin prezenţa a ceea ce doctrinele estetice franceze contemporane numeau „le merveilleux", „miraculosul", categorie menţinută şi astăzi în demersul ce vizează clarificarea conceptului de „literatură fantastică" (definit de unii teoreticieni francezi – după cum vom vedea – tocmai în opoziţie cu cel de „literatură a miraculosului").

Iată de ce, spre a marca distanţa dintre cele două concepte, şi a aproxima prin chiar aceasta o definire a primului, cel care ne interesează anume, este necesar a vedea ce fel de opere au fost socotite ca aparţinând „genului miraculos" aşa cum s-a manifestat el în Franţa. Critica „tradiţională" franceză (mai veche şi mai nouă) uzează de termenul de „miraculos" pentru a caracteriza opere în care prevalează ceea ce am putea numi „efectul de imaginar" (formulă pe care o propun, aşa cum am mai arătat, după modelul celei de „efect de real", utilizată de noua critică franceză): legenda, mitul, călătoria imaginară, utopia, diferitele modalităţi ale genului *science-fiction* etc. Există un „miraculos" păgân şi unul creştin, adeseori ambele coexistând. Intră în „literatura miraculosului" aşa-numitele legende celtice („la matière de Bretagne") care sunt sursa romanelor curteneşti medievale, ale celor ale lui Chrétien de Troyes, de exemplu. Tot aici intră şi străvechile poveşti şi legende populare, transmise pe cale orală şi mai apoi reutilizate de literatura cultă, poveşti cu draci, cu sfinţi şi cu îngeri, dar şi cu elemente de mitologie grecoromană. „Misterele" şi „miracolele" (specii ale genului dramatic) din evul mediu aparţin, de asemenea, „litera-

turii miraculosului". Mai mult chiar, acest concept de „merveilleux" apare chiar şi în estetica clasică franceză, operele marilor clasici francezi putând ele însele să fie definite şi în funcţie de el. Foarte elastic, conceptul este aplicat uneori şi romanelor lui Jules Verne. Mai mult chiar, după unii autori[4], tot în categoria „literaturii miraculosului" ar intra povestirea onirică sau cea care comunică experienţe extraordinare, care uneori frizează chiar patologicul, ca aceea a unei stări de halucinaţie, spontană sau provocată. Textele de acest tip – cf. în primul rând Nerval, Lautréamont, Maupassant – se află într-o foarte delicată zonă de frontieră, unde interferează cu nuvela sau schiţa „psihologică" sau cu poemul „vizionar". Tot acest imens şi heterogen câmp al „miraculosului" ar putea fi însă controlat, unificat, printr-o lectură a cărei grilă ar fi o fenomenologie a mirării, uimirii, uluirii, stuporii, văzută în imanenţa textului, dar şi în receptarea lui.

Să examinăm mai îndeaproape principalele puncte de vedere actuale cu privire la categoria fantasticului în literatură. Unii critici, ca Roger Caillois, o analizează şi în modul ei de a se manifesta în celelalte arte, şi mai ales în artele plastice, tinzând la elaborarea unei suprapoetici a fantasticului. Tot Caillois încearcă o definire a fantasticului ca experienţă existenţială declanşată de contactul cu anumite „obiecte" din natură – pietre, animale, plante etc. – a căror formă ciudată poate acţiona asupra subiectului cunoscător cu o eficienţă infinit mai mare, după părerea lui Caillois, decât orice operă de artă fantastică. Este o experienţă care, cred, pune în evidenţă mai mult decât

4. Cf. Jean Pierrot, *op.cit.*

oricare alta din aria fantasticului faptul că impactul dintre subiectul cunoscător şi „textul" (realul în general, lumea pot fi abordate în termeni textuali) are loc sub semnul uimirii, modulată în diferitele ei ipostaze, mai calme sau mai intense, iradiind bucurie, euforie chiar, curiozitate dornică de cunoaştere de semn pozitiv sau scârbă, spaimă, oroare, curiozitate dornică de cunoaştere de semn negativ.

Dar să revenim la cercetarea principalelor puncte de vedere actuale cu privire la literatura fantastică. Vom vedea că, în ciuda unei diversităţi aparente, poziţiile sunt relativ apropiate. Explicit sau implicit, toate, de asemenea, au în vedere necesitatea de a stabili diferenţa specifică faţă de genul proxim, adică faţă de genul „miraculosului". Această mişcare se desenează încă din momentul când, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, genul fantastic îşi face apariţia; teoreticienii lui mai mult sau mai puţin sistematici îl definesc ca pe un „fantastic verosimil", introducând epitetul de verosimil în cursul demonstraţiei în mod evident pentru a distinge noua literatură fantastică de cea a „miraculosului". Trebuie, scrie Nodier în 1832 în a sa *Nouă prefaţă la Smarra*, să descoperim în om sursa unui fantastic verosimil sau adevărat, care nu ar rezulta decât din impresii naturale sau din credinţe foarte răspândite chiar printre spiritele cele mai elevate ale secolului nostru incredul, ce a decăzut atât de mult din naivitatea antică"[5]. Şi tot el, în *Prefaţa* la *Povestea lui Hélène Gillet*, spune că este pentru ceea ce el numeşte „povestea fantastică adevărată", pentru că „zguduie adânc inima fără să sacrifice raţiunea"[6]. Tot Nodier preci-

5. Citat din Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 62.
6. *Ibidem*.

zează (şi aceasta chiar într-un moment de început al afirmării genului în Franţa) că povestirea fantastică aşa cum o înţelege el cere multă artă, adică, de fapt, o artă lucidă care să-şi calculeze matematic efectele: „... acest gen cere mult bun simţ şi mai multă artă decât îşi închipuie lumea de obicei"[7].

Implicită în formulările mai sus citate ale lui Nodier (care, în propria-i practică a realizat în prea mică măsură exigenţa de verosimil a povestirii fantastice teoretizată de el în chip atât de exact), situarea în raport cu categoria „miraculosului" devine explicită la alţi teoreticieni. La unul dintre ei, fantasticul ajunge să se confunde cu întreg câmpul literaturii „miraculosului", cu excepţia, în mod curios, a „miraculosului" antic: „Fantasticul se defineşte prin opoziţie cu miraculosul antic. Odată exclus acest element, fantasticul le acceptă pe toate celelalte: miraculosul creştin, legendele cu sfinţi şi cu superstiţii diabolice, cu zâne şi spiriduşi, cu strigoi şi fantome, cu vrăjitori şi magie, mitologia Nordului şi poveştile arabe, totul se amestecă şi se juxtapune în cadrul lui"[8]. Iată de ce, mai arată acelaşi autor, consecvent propriei sale teorii, „vom numi miraculoase, fantastice şi supranaturale fenomenele excepţionale şi inexplicabile, faptele reale sau reprezentările iluzorii care ne frapează prin raritatea lor şi care ne apar în contradicţie cu ansamblul legilor cunoscute ce guvernează lumea exterioară, obiectivă, sau lanţul reprezentărilor noastre subiective"[9]. Rezolvând totul

7. *Ibidem*.
8. Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Payot, Paris, 1915, p. 51.
9. *Idem*, p. 13.

(căci într-o atare concepţie a fantasticului fragilele zone de frontieră de care vorbeam mai sus dispar, categoria fantasticului impunându-se astfel cu autoritate în cea mai mare parte a literaturii), o asemenea definiţie nu rezolvă însă nimic. Am citat-o însă pentru că ea este foarte simptomatică pe de o parte pentru adevărata obsesie pe care o reprezintă în epoca modernă genul fantastic (după unii teoreticieni, acest prestigiu devenit obsesie şi adevărată necesitate s-ar datora dispariţiei, în această epocă, a vechilor credinţe, şi apariţiei unui spirit pozitivist; am propune chiar următoarea opoziţie definitorie: literatura „miraculosului" ţine de sfera sacrului, cea fantastică de sfera profanului), iar pe de altă parte pentru că, deşi pune un semn de egalitate între fantastic şi miraculos prin identificarea ultimului cu primul, ea sugerează, fie şi numai prin denumirea lor, o posibilă opoziţie între cele două categorii.

Lucrările franceze de dată relativ mai recentă – devenite totuşi deja clasice – consacrate fantasticului în literatură şi artă[10] fac în termeni foarte apropiaţi

10. Dintre acestea citām: Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951; Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire,* José Corti, Paris, 1960; Claude Roy, *Arts fantastiques*, Delpire, Paris, 1960; Marcel Brion, *Art fantastique*, Albin Michel, Paris, 1961; Roger Caillois, *Fantastique. Soixante Récits de terreur*, Club français du Livre, Paris, 1958; *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965; *Images, images...*, José Corti, Paris, 1966; Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, P.U.F., Paris, 1965; Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970; *Le Fantastique*, număr special din „Littérature", nr. 8, 2 dec., 1972.

următoarea distincție între fantastic și miraculos: miraculosul construiește un univers heterogen în raport cu universul real și fără comunicare cu el; fantasticul, dimpotrivă, reprezintă intervenția brutală, surprinzătoare, a elementului supranatural în viața de toate zilele. Pentru Castex, „fantasticul nu se confundă cu afabulația convențională a povestirilor mitologice sau a feeriilor, care implică o depeizare a spiritului. El se caracterizează, dimpotrivă, printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale"[11]. Iar pentru Caillois, fantasticul, spre deosebire de feeric (a se citi: „miraculos"), care creează un univers miraculos ce se opune lumii reale fără a-i distruge coerența", este o „agresiune", un „scandal, o ruptură, o irupție insolită, aproape insuportabilă în lumea reală"[12], „o ruptură a ordinei recunoscute, o irupție a ordinei inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene"[13]. În fantastic, „supranaturalul apare ca o ruptură a coerenței universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, amenințătoare, care sfărâmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci drept riguroase și imuabile. Este imposibilul, survenit pe neașteptate într-o lume din care imposibilul este prin definiție izgonit"[14]. După Claude Roy, fantasticul este „o ruptură în cadrul ordinii naturale"[15], iar după Louis Vax, „o rup-

11. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, ed. cit, p. 8.
12. Roger Caillois, *Fantastique. Soixante Récits de terreur*, ed. cit., p. 161.
13. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, ed.cit., p. 161.
14. Roger Caillois, *Images, images...*, ed. cit., p. 16.
15. Claude Roy, *Arts fantastiques*, ed. cit., p. 6.

tură a constantelor lumii reale"[16]. Un important scriitor belgian de literatură fantastică, Jean Muno, utilizează, pentru a descrie, a defini fantasticul aşa cum îi apare lui, în termeni ca brèche, frontière, ailleurs, écart, pont[17], văzând în el, alături de umor, un mod de a te „distanţa de real fără a rupe cu el, fără a înceta de a-l aprehenda"[18], „distanţare parodică şi identificare autoironică" prin care sunt dezavuate „conformismul, mediocritatea, inanitatea prejudecăţilor şi a ambiţiilor mediului mic burghez"[19], în ultimă instanţă ale oricărui mediu social care funcţionează după reguli stricte. Este uşor de remarcat cât de asemănătoare sunt toate aceste definiţii, precum şi prezenţa nelipsită a termenului de *ruptură* (cu sinonimele lui) în cadrul lor. Lucru curios, termenul de *uimire* nu apare niciodată în aceste contexte, deşi uimirea poate fi definită, şi este definită de Jankélévitch aproape în aceiaşi termeni: *„Uimirea, această întrerupere a sterilei coincidenţe a omului cu sine"*, formulare în care găsim şi ideea de ruptură şi ideea de ieşire din cotidianul, obişnuitul, conformismul steril.

Alte nuanţări aduse de unii dintre aceşti critici arată că incompatibilitatea dintre lumea cotidiană şi supranatural nu se realizează decât într-un spaţiu men-

---

16. Louis Vax, *La Séduction de l'étrange,* ed.cit., p. 172.
17. Cf. Jean Muno, *Écarts d'imagination*, în Rodica Lascu-Pop et Gwenhaël Ponnau, *Le Fantastique au carrefour des arts, op. cit.,* p. 127. „Realitatea se deschide, crapă. Animalele fabuloase, locuinţe sau obiecte malefice, spectri, vampiri, incubi, daruri magice, ţâşnesc în cotidianul cel mai imediat, cel mai familiar", spune Rodica Lascu-Pop, la p. 123.
18. *Idem*, p. 121.
19. *Idem*, p. 122.

tal din care a dispărut credința în supranatural, și care este tocmai cel al Europei moderne, în care s-a impus o concepție științifică și raționalistă: „Fantasticul presupune soliditatea lumii reale [...]. Numai culturile care au ajuns la concepția unei ordini constante, obiective și imuabile a fenomenelor au putut da naștere, parcă prin contrast, acelei forme particulare de imaginație care contrazice în mod expres o atât de perfectă regularitate: spaimei supranaturale [...]. Fantasticul este posterior imaginii unei lumi fără miracol, supusă unei cauzalități riguroase. În Europa, el este contemporan cu romantismul”[20].

Ideea de „verosimil”, ca o categorie implicită genului fantastic, deja susținută, după cum am văzut, de Nodier, apare și la teoreticienii moderni ai fantasticului, ca o coincidență logică a premiselor mai sus arătate. Unul dintre ei definește chiar arta fantasticului drept „arta de a insera (fără a depăși cu prea multă violență verosimilul) supranaturalul într-un cadru mic burghez”[21]. „Dacă ar trebui, m-aș obișnui și cu asta. O prezență. Prezența cuiva care-mi ține de urât. Până la urmă ar face parte din decor, ca portretul tatei, acuarela Jeanettei, masa și tabla de șah”. „Acel *altundeva*, astăzi, este în casa mea. În salonul meu bine închis”[22]. Chipul figurii fantastice va deveni însuși chipul „realității celei mai obișnuite, celei mai îngrozitor de banale”[23].

---

20. Roger Caillois, *Fantastique. Soixante Récits de terreur*, ed. cit., p. 4 și p. 8.
21. Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, ed. cit., p. 479.
22. Jean Muno, in Rodica Lascu-Pop, *op.cit.*, p. 124.
23. *Idem*, p. 125.

Acest criteriu al verosimilului (strâns legat de teoria „rupturii" ordinii unui univers coerent şi inteligibil prin irupţia elementului supranatural) funcţionează chiar şi în cazul speciilor literare limitrofe genului fantastic (nuvela sau schiţa „psihologică" şi poemul „vizionar"), deoarece în amândouă cazurile verosimilul poate fi garantat de un specific al fenomenologiei percepţiei: imaginea percepută deformat, percepţie cu efecte de uimire, stupoare, oroare, teroare, în condiţiile neobişnuite în care poate fi pusă conştiinţa. S-ar putea chiar spune că în cazul acestor specii verosimilul funcţionează în chipul cel mai complet şi că, prin urmare, ele ar fi cele mai conforme cu ceea ce am putea numi una dintre regulile genului fantastic. Or, de fapt, lucrurile stau altfel: un exces de verosimil împiedică aici tocmai efectul de „ruptură" (şi, în consecinţă, de uimire), în parte, e adevărat, nu cu totul, drept care clasific aceste specii literare tot în categoria fantasticului. Tensiunea dintre cotidian şi elementul ce-i sfâşie ordinea dată ca imuabilă este diminuată aici tocmai prin faptul că anormalitatea se naşte în chip prea normal dintr-o anterioară normalitate (sau falsă normalitate) psihică.

Verosimilul în literatura fantastică trebuie pus în relaţie cu o artă foarte savantă, foarte conştientă de propriile-i mijloace, tranziţia de la „real" la neobişnuit, supranatural trebuind să aibă loc, conform uneia dintre regulile cele mai importante ale genului, *pe nesimţite*. Cu alte cuvinte, surpriza puternică, *uimirea* suscitată spun eu, trebuie să fie rezultatul unor schimbări infime, prin infime acumulări de detalii: fantasticul are drept condiţie „trecerea insensibilă din planul real în planul

miraculos", rezultat la care un „autor ajunge prin multă logică, precizie, detalii verosimile, fiind exact, scrupulos, *realist*" (subl. ns.). Acest realism asigură tocmai contrastul necesar sesizării *diferenței* (pe care se întemeiază mecanismul receptării unei opere de artă ca fantastică) dintre cele două medii incompatibile (sau mai bine zis resimțite ca incompatibile) pe care le-am putea numi, spre a stabili o opoziție și mai clară, *realul* și *supranaturalul*, care este de fapt un *suprareal*. Dacă acceptăm aceste premise, nuvelele lui Mérimée sunt cele mai specific fantastice, tocmai prin știința trecerii insensibile din real în supranatural. Nu din real în fantastic, cum se spune uneori, căci fantasticul (conform definițiilor mai sus citate și care marchează un consens) este tocmai acest *raport* (care este o ruptură, un divorț) între real și supranatural. Vorbind însă aici de supranatural trebuie să precizăm că avem de-a face cu un supranatural a cărui existență este iluzorie, ca efect al unui raport de incompatibilitate perceput de o conștiință concretă adusă astfel într-o stare de mirare, uimire, uluire, stupoare.

Categoriile de verosimil și de realism fantastic ar putea fi o cale de a racorda teoria lui Todorov cu privire la genul fantastic[24] la teoriile autorilor mai sus citați, de care diferă foarte mult doar la o primă și superficială vedere. Este foarte adevărat că poeticianul francez, spre deosebire de ceilalți teoreticieni ai fantasticului, care alunecă neîncetat către definirea conceptului în afara specificului său literar (sau artistic în general),

24. Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

ca experienţă existenţială, cu alte cuvinte către definirea unei ontologii a fantasticului în general, şi nu a realizării lui în plan strict artistic, reuşeşte mai bine decât ei să se sustragă acestei capcane. Un semn evident este că el operează mult mai puţin decât confraţii săi cu categorii psihologice şi mult mai mult decât ei cu categorii poetice. Teoria lui Todorov (ce încearcă să definească fantasticul ca gen, tentativă precedată în studiul său de aceea, nu mai puţin spinoasă, de a defini categoria de gen literar) poate fi rezumată astfel: fantasticul rezidă în faptul că eroul povestirii *ezită* în privinţa naturii evenimentelor în care este implicat, a obiectelor pe care le percepe etc., punându-şi întrebarea dacă cele ce i se întâmplă pot fi explicate prin cauze naturale, „normale", sau, dimpotrivă, prin cauze supranaturale. E o dilemă la care participă şi cititorul, eroul povestirii şi cititorul identificându-se, în cazul genului fantastic, în virtutea unui „mecanism intrinsec textului însuşi", a unei „inscripţii scripturale"[25]. Ezitarea celor doi – care poate fi şi ea citită aici ca mirare, uimire, uluire, stupoare –, erou şi cititor, se rezolvă în cele din urmă printr-o certitudine, moment când fantasticul este înlocuit fie prin „bizar" („l'étrange"), fie prin „miraculos": „Dacă cititorul hotărăşte că legile realităţii rămân intacte şi permit o explicaţie a fenomenelor descrise, spunem că opera ţine de un alt gen, şi anume de genul bizar. Dacă, dimpotrivă, hotărăşte că trebuie să admită noi legi ale naturii, prin care fenomenul poate fi explicat, intrăm în genul miraculos"[26]. Pentru Todo-

25. *Idem*, p. 89.
26. *Idem*, p. 46.

rov momentul receptării este aşadar decisiv, altfel spus momentul de impact dintre „mecanismul intrinsec textului însuşi" şi o conştiinţă concretă – abordare care ne dă noi argumente pentru validarea unei teorii a literaturii fantastice care ar integra printre criteriile sale şi *uimirea*, uimirea eroului (*ezitarea*, spune Todorov), uimirea cititorului mai ales.

Definiţia lui Todorov are pertinenţă, căci efectiv „ezitarea" descrisă de el este detectabilă în cadrul genului fantastic şi l-ar putea delimita de alte genuri. Ea are totuşi neajunsul de a acorda statutului de text fantastic o condiţie cu totul efemeră, el durând (funcţionând) ca atare doar atâta vreme cât durează ezitarea. Fantasticul, spune Todorov, e un gen de natură „evanescentă", mai puţin un gen „autonom" cât o „frontieră" ideală, virtuală, între cele două genuri ale bizarului. Un alt criteriu propus de el este cel al lecturii referenţiale: condiţia *sine qua non* a unui text fantastic este ca el să fie „referenţial, descriptiv, reprezentativ"[27], obligând la „o lectură literală"[28]. Aceste observaţii – după cum vedem – sunt făcute într-un discurs de cu totul altă natură decât cel al lui Castex, Caillois etc., ele presupunând înscrierea într-o ştiinţă a textului, într-o textologie. Adoptarea sau nonadoptarea, în cursul lecturii, a acestui criteriu al „referenţialităţii" ar putea să ne explice caracterul volatil, spre a spune astfel, al fantasticului în textele desemnate ca aparţinând poemelor „vizionare". Dacă lectura noastră este de tip referenţial, ele devin într-adevăr texte fantastice.

---

27. *Idem*, p. 67.
28. *Idem*, p. 69.

Dacă este de tip nonreferențial, adică de tip productiv (de noi sensuri)[29], le citim ca poeme.

O altă noutate ce apare în teoria lui Todorov: „Teama este adeseori în relație cu genul fantastic, dar nu-i condiția lui necesară”[30], în timp ce pentru cei mai mulți autori suscitarea sentimentului de teamă, de spaimă, în erou și în cititor, este una din regulile genului, reușita textului fantastic fiind în proporție directă cu acest sentiment. Interesantă, teoria lui Todorov este și ea, ca și celelalte, atacabilă în coerența ei. Principala obiecție ce i s-ar putea aduce este aceea că identitatea dintre personaj și cititor, ce poate fi recunoscută, după Todorov, pe tot parcursul „ezitării”, și care ar fi cel mai important criteriu de definire a genului, în concret de foarte multe ori nu se realizează, cititorul, de exemplu, știind dinainte un răspuns, deținând dinainte o explicație pe care personajul nu le deține, situația inversă fiind de asemenea posibilă. În fapt, Todorov încearcă să abordeze din perspectiva teoriei textului, și cu reușită parțială, un gen pe care în cele din urmă ajunge oarecum să-l definească tot în termenii exegeților ce-l precedaseră: fantasticul este o „ruptură în sistemul de reguli prestabilite”[31], literatura fantastică „postulând existența realului, a naturalului, a normalului, pentru a putea apoi să le dis-

29. Facem aici o trimitere la cele două mari categorii de texte literare desemnate de Jean Ricardou ca „reprezentative” (ținând deci de o mimesis) și „productive” (Colectiv, *Nouveau Roman hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972, vol. I, p. 22).
30. Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 40.
31. *Idem*, p. 175.

trugă"[32]. *Ruptura instaurată în real, prin intruziunea unei anormalităţi*: iată aşadar constanta care pare a defini cu cea mai mare stabilitate genul fantastic pentru teoreticienii francezi, dincolo de numeroasele ipostazieri pe care această constantă le poate căpăta. De ce nu am introduce în această complicată ecuaţie, pe lângă elemente ca acela de teamă, spaimă sau ezitare, şi pe cel de *uimire* cu toate modurile lui de a fi?

DAN LAURENȚIU: UIMIREA ORFICĂ

„Loranthus Europaeus
Filius meus
Magnus Orfeus"

„Ars amandi = ars scribendi = ars moriendi": acest vers de Dan Laurențiu ne oferă o paradigmă posibilă a operei sale, operă care, încă din 1967, dată la care apare primul său volum, *Poziția aștrilor*, își *uime*ște, își *farmecă* (în vechiul înțeles al cuvântului) de asemenea, întruna și întruna, generații după generații, cititorii. Parcă am regăsi în acest vers – care reia, conform unui procedeu foarte specific lui Dan Laurențiu, vechi sintagme latine, pe care le *re-citește*, punându-le într-un nou sistem de raporturi, într-o nouă rețea intertextuală – secretul ultim, formula alchimică a creației sale, prin care viața și moartea – viața poetului, moartea poetului, dar care nu mai sunt numai ale sale, căci s-a desprins de ele fiind totodată în ele – se transformă într-o artă a scriiturii despre iubire care este un *modus vivendi*:

> „... deviza / celor trei stadii sub care / te-a dus de lanț îngerul tău de pază // ars amandi = ars scribendi = ars moriendi // și această sfântă treime vai / ți-a slujit să ajungi să înfigi

> aici la capătul lumii / steagul roşu şi negru al artei / al unui *modus vivendi* amin"[1].

Poetul este marele hermeneut – cel „care a supt direct / înţelepciunea şi cunoaşterea / tuturor celor văzute şi nevăzute / de la sânul lui Hermes mesagerul" –, „marele interpret al limbajului / zeilor", cel care a băut „laptele şi cucuta / de la ţâţa albă şi neagră a lui Hermes"[2]. Ca deţinător al unei înţelepciuni universale („eu vin cu dreptul la un cânt universal", spune poetul încă din primul său volum), el se situează într-un timp imemorial, într-un timp al începuturilor, acolo unde se naşte întruna rostirea poetică mereu *uimită*, mereu iniţială şi iniţiatică. Este un timp foarte (modern) european şi totodată marcat ca aparţinând unei Antichităţi greco-romane – „Loranthus europaeus filius / meus unicus maximus", se numeşte pe sine poetul –, dar şi un timp violent de actual, ba chiar biografic actual.

Ne aflăm astfel în plin oximoron, figură emblematică pentru întreaga creaţie a lui Dan Laurenţiu, a cărui artă stă şi într-o ştiinţă de a construi un Tot, o Armonie, un Cosmos, din contrarii care, conform logicii obişnuite, se resping cu brutalitate. Şi nu mă refer aici numai la marile categorii filosofice şi religioase ca binele şi răul, Dumnezeu şi Satana, frumosul şi urâtul, imanenţa şi transcendenţa, hazardul şi necesitatea etc., de care este impregnată această poezie care, în acelaşi timp, îşi are rădăcinile în inconştientul cel mai profund, cel mai obscur („amantă intuiţia mi-a fost / iar conceptul slugă devotată"), ci şi la inventarea unei scriituri

1. *Ars amandi = ars scribendi = ars moriendi, Psyche,* 1989.
2. *Ibidem.*

care ţese o reţea intertextuală făcută din cele mai puternice contraste, ca în acest extraordinar *Lied* (în care europenitatea modernă şi cea antică se regăsesc din nou într-un Tot oximoronic):

> „Sein und Zeit / Angst und Sorge / Sein und Zeit / Angst und Sorge // Angst und Sorge / Sein und Zeit / Angst und Sorge / Sein und Zeit // Quid obstat / quominus / beatus / sis".

Dan Laurenţiu este unul dintre rarii şi marii „poeţi filosofi" din acest sfârşit de secol. Dar, în cazul său, sintagma trebuie înţeleasă ca o fericită transgresiune a antinomiei raţional / iraţional, oximoronul „conştiinţă clară" (masculină) – „conştiinţă obscură" („feminină") fiind construit şi deconstruit la nesfârşit printr-o autoreflexivitate acută, de o factură cu totul particulară („Dan Laurenţiu, pentru cine scrii? – Scriu pentru femei şi pentru filosofi"). Autoreflexivitatea aceasta poate fi detectată în orice vers al lui Dan Laurenţiu, ea devenind manifestă în metatextele sale, majoritatea publicate în *Privirea lui Orfeu. Jurnal metafizic* (1995). Tipul de poet autoreflexiv este rar în literatura română, iar Dan Laurenţiu este printre cei câţiva care îl reprezintă în mod foarte semnificativ. Fiecare poem al său poate fi citit şi ca o proprie, specifică poietică/ poetică, în fiecare putem vedea o „ars poetica". Să ne oprim asupra celui intitulat *Ave Eva*, din volumul cu acelaşi nume (1986). Imaginea paradisiacă este aici multiplu marcată ca degradată, ca intrată în ordinea umanului, în ciuda originii ei sacre îndepărtate: Îngerul a devenit Diavol, dar, mai mult chiar, acesta este „şchiop", călăreşte pe un „cal de fier" (epitet ce trimite la o lume obiectuală şi mecanică, alienată aşadar chiar

în raport cu lumea vegetală, animală şi a oamenilor, şi deci de două ori alienată faţă de Paradisul primordial). Este principiul demiurgic deturnat de la atributele lui divine şi întors către atributele artei – problematică mereu prezentă, implicit sau explicit, în poezia lui Dan Laurenţiu –, şi anume ale unei arte care şi-a uitat sursele religioase. Dar există un cerc de pe traiectoria căruia diavolul ca demiurg căzut nu poate să iasă. „Demonul obscen", „stridenta fierărie", „amuşinând" cu „măgărescu-i bot", se întoarce în „răcoros eden", unde se află „inocenta" şi „alba odaliscă". Dacă recurg la unele interpretări moderne ale poeziei de tip autoreflexiv, pot vedea în această imagine o trimitere la albul şi inocenţa paginii încă nescrise; aş introduce în această ecuaţie termenul „riscă" – „nu ştie ea ce riscă" –, ce poate aparţine aceleiaşi izotopii, dacă admitem ideea că a scrie – aşa cum intuiesc şi ne spun mulţi poeţi şi prozatori – înseamnă a arunca zarurile, pentru a aboli hazardul, asumându-ţi totodată şi riscul de a nu-l aboli, şi încercând totodată să institui o ştiinţă a jocului, prin care să-l poţi controla pe acesta după voie. Principiul masculin intră în conjuncţie cu cel feminin (prin „nunta cea de lut", „din pântecul femeii eliberând cuvântul"), dar – e vorba de primul – în ipostaza, umanizată, a unui „tânăr domn cu păr de aur moale", el însuşi instanţă tranzitorie către ipostaza artistică şi angelică („poeţi cu lira şi îngeri"), cercul (*înger* – izgonit din rai –, diavol, animal, obiect, om, artist, *înger*) închizându-se astfel. Dar, totodată, este parcursă o altă traiectorie circulară: cuvânt ce doarme în pântecul femeii, cuvânt ce se întoarce în ceruri („mâhnit de ce-a văzut", deci refuzând lumea profană a degradării

paradisiace), cuvânt ce revine în pântecul femeii, „silabă divină” mult aşteptată de poeţi şi îngeri – poezia lui Dan Laurenţiu e plină şi de unii şi de ceilalţi –, ca principii ale demiurgiei profane şi sacre, reîntrupare prin care cei căzuţi din paradis în condiţia de „bieţi strigoi”, „şerpi şi duhuri rele”, „monştri şi lighioane bestecăind prin smârcuri”, redevin, prin *aducerea aminte care este arta* ca rostire inspirată de divinitate, „zei atotputernici”. Acel „FINIS” prin care se încheie poemul, şi care trebuie citit şi ca vestitorul unui INCIPIT, închide, dar numai spre a-l pregăti pentru o nouă străbatere – iniţiatică şi artistică, aventura continuând la nesfârşit –, cercul paradisiac, infernal şi pământesc.

Poeme de felul acestuia, paradigmatic pentru cele, multe, scrise de Dan Laurenţiu ca secrete sau mai puţin secrete „arte poetice”, ne vorbesc pe limba lor despre orice poezie care este rostire transcriind o rostire sacră dintru începuturi, un murmur al unei lumi locuită de divinitate, murmur pe care omenirea l-a uitat de mult şi pe care-l caută, încordându-şi auzul astupat de torentul zgomotelor lipsite de sens ce ne însoţesc pe tot parcursul vieţii, până la moarte. Jocul scripturalităţii se estompează aici în favoarea unei „oralităţi”, a unei spuneri ce izvorăşte din Cuvântul dintru început.

Fără îndoială că în asemenea gen de poezie, jocul combinatoriilor, inseparabil, în corporalitatea lui, de corporalitatea mâinii, e mai puţin spectaculos, discreţia lui părând a lăsa locul unei „muzici a sferelor”, unei Urechi şi unei Guri transcendentale. O adevărată operaţie magică are loc, prin care cuvântul aproape că îşi pierde calitatea de semn, transmutându-se în obiect desemnat, după cum şi acesta se transmută în cuvânt.

Fuziunea este desăvârșită în poezia lui Dan Laurențiu, *uimindu-i* întruna pe critici, care încearcă să surprindă mecanismul secret prin care spunerea cea mai simplă, denotativă, „transparentă" (să recitim din această perspectivă cu deosebire ultimele sale poeme, cele din *Muntele măslinilor* și din *Mountolive*, precum și ineditele din *Patul metafizic*) capătă aici opacitatea și greutatea misterioasă a lucrului însuși. Trebuie totuși să ținem seama de un fapt foarte caracteristic: spunerea este de tip oracular, discontinuu, „simplitatea", „transparența" enunțurilor fiind întruna „sabotată" de rupturile – mai ales la nivelul semantic – ce intervin în text, producând „efectul de uimire". Tocmai în acele falii trebuie căutat jocul hazardului, de obicei cu neputință de demontat în părțile lui alcătuitoare, pentru că el reflectă, în cele mai multe cazuri, după câte s-ar părea, jocul unor hazarduri autobiografice, existențiale, și arareori pe cel al unor hazarduri de natură pur scripturală. Numai meditând asupra unor asemenea mecanisme de creație, vom putea cât de cât înțelege de ce Dan Laurențiu spune adeseori că în poezia lui – prototip al poeziei orfice – el își „povestește viața"

> „în infinita și sacra apă a liniștii / m-au strigat peștișorii Domnului // Loranthus Europaeus / Filius meus / Magnus Orfeus // nu ne bea / nu ne mânca / noi avem ceva / pentru tine un grăunte // cât un munte / de Aur / dacă ne vei mânca / dacă ne vei bea".

Sintagma bachelardiană „monotonia genială" i s-ar potrivi bine acestei poezii, rostire orfică și rostire a noastră de fiecare zi, cânt monoton („O visul paradisul o bocet monoton", spune un vers de Dan Laurențiu)

venit dintr-o primordială UIMIRE pe care o percepem ca prezență palpabilă și care stă sub semnul astral al Poeziei Totale, fără început și fără sfârșit, într-un timp ce este totodată trecut, prezent și viitor.

DOAMNA DE STAËL: ZECE ANI DE EXIL
(un discurs critic în contrapunct)

Despre Doamna de Staël se poate scrie – şi am mai scris cândva – ca despre una din marile personalităţi ale Europei dintotdeauna. În viziunea, poate hipertrofiată, a unor exegeţi, „umbra ei se întindea peste întregul continent”, concurând-o pe cea a lui Napoleon. Prezenţa ei fascinantă – printr-o strălucită conversaţie, dar şi printr-o cultură ce acoperea cele mai variate domenii, dinamică, mereu în plină expansiune, printr-un farmec, de asemenea, căruia nu i se putea rezista, izvorât dintr-o nesecătuită vitalitate şi dintr-un temperament pătimaş – ce-şi desfăşura acţiunea şi influenţa pe scena europeană, pe care evolua cu o desăvârşită dezinvoltură cosmopolită, nu ar fi de ajuns ca să explice rivalitatea ei cu cel ce aspira el însuşi să cucerească – unificând-o într-un mod *sui-generis* – Europa. Doamna de Staël, fiică a lui Necker, are nu numai mari ambiţii filosofico-literare, dar şi uriaşe ambiţii politice. Acestea din urmă sunt mai ales cauza exilului datorită căruia a fost scrisă atât de speciala operă intitulată *Dix années d'exil*, lucrare mai

mult sau mai puţin ignorată de critica mai veche, care privilegia eseurile – *De la littérature, De l'Allemagne* – şi romanele – *Delphine, Corinne*.

Dar pentru a înţelege mai bine această incredibilă rivalitate între o femeie, fie ea şi de geniu, ce tronează în salonul ei, şi cel ce va deveni stăpânul Europei şi una din figurile cele mai strălucite ale istoriei omenirii, trebuie să începem cu începutul: cu descrierea unei prime perioade de formaţie cu totul ieşite din comun. La şase ani deja, micuţa Germaine Necker stârneşte admiraţia unora dintre cei mai de seamă scriitori ai timpului, ca Buffon, Diderot, D'Alembert, Marmontel, prin iubirea ei pentru poezie şi celelalte arte şi gândirea ei erudită şi totodată foarte speculativă, devenind centrul de atracţie al salonului mamei sale. Publicat când Germaine nu avea decât douăzeci de ani, eseul *Lettres sur les écrits et le caractère* de *J.-J. Rousseau* îi face numele cunoscut în cadrul unui public mai larg, urmat fiind de numeroase altele, care consolidează reputaţia tinerei scriitoare: *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Réflexions sur la paix adresées à M. Pitt et aux Français* (1794), *Réflexions sur la paix intérieure* (1795), *Essai sur les fictions* (1795), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796) şi de două piese în versuri, *Jane Grey* şi *Sophie ou Les Sentiments secrets* (1790). Chiar şi din titlurile acestor scrieri se poate ghici marea lor miză, problematica ambiţioasă şi dificilă pe care şi-o propun, o anumită constanţă în abordarea conexă a fenomenului social-politic şi a celui literar. Este, în istoria literaturii franceze, prima femeie care a *îndrăznit*, având totodată geniul cerut de o atare „nesăbuinţă”,

să se situeze pe un teren scriitoricesc până atunci rezervat bărbaților, conform unei multiseculare mentalități ce rezerva eventual femeii doar accesul la literatura epistolieră, memorialistică și la roman (de asemenea, dar mai rar, la poezie). De fapt, nici astăzi încă această tipologizare a literaturii în funcție de sexul celui ce a scris-o nu a fost cu totul depășită, și nu o dată ne este dat să întâlnim în diferite texte absurda sintagmă de „literatură feminină". Pe vremea Doamnei de Staël aceste prejudecăți, interdicții și presiuni sociale exercitate asupra femeii-scriitor sunt foarte acute, mergând mână în mână cu o situație de fapt în aparență opusă: femeile din înalta societate, prin saloanele lor literare, artistice, politice pe care le construiesc ca pe tot atâtea capodopere, exercită o enormă influență în toate domeniile vieții sociale, ajungând să impună, prin această acțiune în aparență mondenă, frivolă, marile direcții de dezvoltare, în toate planurile, a unei societăți. Doamna de Staël cumulează, spre a spune astfel, influența de scriitoare (romancieră, dar, mai ales, eseistă ce reflectează asupra fenomenului literar în relațiile lui cu instituțiile sociale și asupra fenomenului politic) și pe cea de amfitrioană a unui strălucit salon care, în idealitatea lui, există totdeauna acolo unde se află ea, chiar călătorind, chiar în exil, salon alcătuit din spiritele cele mai alese pe care le are Franța și întreaga Europă.

Numai dacă încercăm să imaginăm cu intensitate o atare contextualizare, adică dacă o plasăm pe Doamna de Staël într-o lume în care o femeie din înalta societate este pe cât de influentă, pe atât de vulnerabilă în fața unor convenții și prejudecăți pe care nu are voie să le

transgreseze, vom izbuti să înțelegem rolul pe care l-a jucat marea scriitoare într-o Franță, dar şi o Europă ce treceau de la un vechi mod de a fi la unul nou, victoriile şi înfrângerile ei, precum şi tot ce o predestina opoziției față de Napoleon şi persecuțiilor la care acesta o va supune şi datorită cărora se va naşte această carte atât de vie şi de actuală: *Dix années d'exil*.

Țesătura în care intră prejudecata împotriva femeii scriitor şi gânditor e atât de fină, atât de veche şi de asumată prin tradiție, atât de înrădăcinată chiar în convențiile şi moravurile unei societăți alcătuite din spirite luminate şi libere care, altminteri, venerează şi respectă femeia, încât nu o dată întâlnim involuntare semne de dispreț pentru demersul neobişnuit al Doamnei de Staël şi pentru personalitatea ei, chiar la străluciții ei admiratori şi prieteni, cu care ea continuă însă să-şi ducă imperturbabilul dialog de la egal la egal. Iată cum o vede Goethe, făcându-i elogiul îndată după ce a citit *De l'Allemagne:* „Fericirea ei cea mai mare era să filosofeze într-un salon, şi ce înseamnă acest fel de a filosofa? Este talentul de a vorbi în chip strălucit despre problemele insondabile. Plăcerea pe care o simțea era de-a dreptul pătimaşă. În focul conversației, ajungea să se avânte şi să se cufunde cu nesăbuință în adâncurile acelei sfere intime unde se ascund sentimentul şi gândirea. Aborda acele subiecte care trebuie să rămână mistere şi să nu fie dezbătute decât între Dumnezeu şi propria noastră inimă. *Femeie şi femeie franceză* (subl. ns.), ea îşi susținea spusele energic, cu elocință, cu o încăpățânare adeseori sofisticată, neascultând şi necântărind atent obiecțiile interlocutorilor săi. Toate acestea trezeau latura răutăcioasă din mine, dorința de a o con-

trazice, şi aproape totdeauna respingeam prin obiecţii şi argumente viguroase ideile pe care le susţinea. Opoziţia mea hotărâtă, de neînvins, o umplea de o adevărată deznădejde. Dar tocmai în această situaţie părea mai vrednică de a fi admirată şi îşi desfăşura cu cel mai mare succes acea imaginaţie vie, acea replică promptă ce o caracterizau. Am avut cu ea mai multe asemenea bătăioase convorbiri între patru ochi. Trebuie să mărturisesc că mă cam oboseau. Nici cu privire la cele mai importante subiecte nu-ţi lăsa o clipă de reflecţie. După ce punea întrebări a căror profunzime înspăimântă gândirea, ea ar fi vrut ca desfăşurarea conversaţiei să fie foarte rapidă. Ai fi zis că important era doar să-i trimiţi cât mai repede mingea celuilalt, şi că restul era lipsit de însemnătate." Fără îndoială că acest portret intelectual şi afectiv este, în multe privinţe, adevărat şi convingător, făcându-ne să intuim o componentă *bas-bleu* şi una excesiv carteziană în personalitatea Doamnei de Staël, care-i vor marca de altminteri şi scrierile, nu numai conversaţia legendară, ridicată de ea la rangul de artă supremă în care nimeni, se pare, nu a întrecut-o. Aceste componente, tipice nu pentru spiritul feminin francez, ci pentru spiritul francez pur şi simplu în formele epigonice ale culturii născute din cea a marelui secol clasic, sunt tocmai limitele pe care Doamna de Staël se va strădui întruna să le transgreseze, trecând într-un dincolo pe care-l bănuieşte ca fiind singura şansă pentru literatura franceză ajunsă în impas, un dincolo necesar şi fecund: zona iraţionalităţii romantice a popoarelor din „Nordul" Europei. Prin acest efort, de o ambiţie şi amploare pe care cu greu o mai putem înţelege astăzi,

când fenomenul s-a produs de mult, devenind unul din bunurile noastre culturale-clişeu, Doamna de Staël lucrează, cu mijloace diferite la o operă ce prezintă o esenţială analogie cu acţiunea napoleoniană în rezultatele ei ultime: la ştergerea frontierelor ce compartimentau Europa culturală şi, în primul rând, la deschiderea Franţei culturale către aceasta. Este un teren care, deşi nu politic, poate avea prelungiri semnificative în politic, modificându-l: Napoleon a intuit acest lucru când a pus sub interdicţie cartea *De l'Allemagne*.

Punctul de pornire – evident în *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) – este ideea perfectibilităţii, pe care Doamna de Staël şi-o însuşise citind lucrările lui Condorcet şi Godwin. Ea procedează prin *demonstraţie carteziană*, aplicând premisa perfectibilităţii în domeniul ce o interesează îndeosebi (pentru posibilele lui implicaţii politice şi filosofice, după cum vom vedea): literatura. Aceasta – în primul rând cea filosofică şi abia în al doilea rând cea de imaginaţie – este, în concepţia Doamnei de Staël, unul din domeniile în care perfectibilitatea operează în chipul cel mai vizibil. Pe de altă parte, literatura este considerată principalul instrument al perfectibilităţii, al progresului (şi nu numai principalul rezultat al lor). Scriitoarea îşi propune deci să-şi argumenteze teza urmărind „istoria spiritului uman de la Homer şi până în 1789". Demonstraţia se sprijină pe o triplă antiteză: geografică, istorică, literară. Alături de teza principală întâlnim o alta: subsidiară, datorită căreia eseul capătă adeseori caracterul unui pamflet politic antinapoleonian: condiţia sine *qua non* a perfectibilităţii este libertatea politică. Schema-

tismul tezist al întregii construcţii: libertate + timp = progres, aplicat la fenomenul atât de complex al literaturii şi al istoriei mentalităţilor, o va pune nu o dată pe Doamna de Staël în situaţie de impas. Pentru a-şi salva sistemul, se va vedea adeseori nevoită să sacrifice tezei sale evidenţa faptelor, lucru pe care-l va face cu atât mai uşor cu cât mai multe din literaturile despre care scrie îi sunt în acest moment foarte puţin cunoscute. Ea ajunge astfel la concluzii ce se pot susţine cu greu şi care nu pot rezista decât în cadrul artificial al demonstraţiei: literatura latinilor este superioară celei a grecilor, pe de o parte pentru că apare mai târziu, pe de altă parte pentru că spiritul naţional şi patriotismul, favorabile libertăţii, erau mai dezvoltate la latini; literaturile din nord au cunoscut mari succese pentru că, spre deosebire de cele din sud, s-au dezvoltat într-un climat de libertate politică (Doamna de Staël se gândeşte, evident, în primul rând la Anglia). Libertatea nu poate fi cucerită şi menţinută decât de „filosofi" (a se citi: scriitorii filosofi) care, prin elocinţa lor, vor trezi în mulţime gânduri şi sentimente nobile şi dragostea de republică. Deşi importantă mai ales prin *afirmarea* ideilor moderne de perfectibilitate, progres, libertate – căci argumentarea şi terenul ales sunt uşor atacabile –, cartea reprezintă totuşi şi un multiplu interes sub raportul teoriei, criticii şi istoriei literare. Însăşi ideea exprimată în titlu implică o adevărată revoluţie în acest domeniu. Literatura urmează a fi considerată „în raporturile sale cu instituţiile sociale" – iată cel puţin intenţia anunţată în titlu şi prefaţă, căci în cursul demonstraţiei Doamna de Staël se ocupă aproape numai de raporturile dintre literatură şi instituţiile poli-

tice –, aşadar ca fenomen *relativ*, ce trebuie explicat şi înţeles în funcţie de momentul istoric, de climat, de naţiunea care l-a produs etc. Astfel, pentru prima oară se asociază, într-o lucrare de asemenea dimensiuni, istoria literaturii cu istoria generală a omenirii. Acest nou punct de vedere, sugerat încă din 1719 de către abatele Du Bos, care constata deosebiri de concepţie în artă la diferitele popoare, în funcţie de instituţiile sociale ale acestora, fusese acceptat în teorie de către Voltaire, care totuşi în practică rămâne, alături de La Harpe şi Marmontel, un apărător al tradiţiei clasice. Critica literară din secolul al XVIII-lea continua să se facă în Franţa după metodele dogmatice instituţionalizate de Boileau (prin a sa *Art poétique*), şi excela în analiza operei prin raportare la un ideal absolut de frumuseţe, la acea „beauté régulière", la frumuseţea validată ca atare prin conformarea la anumite „reguli". Cartea Doamnei de Staël încearcă pentru prima oară un studiu *comparativ* şi *tipologic* al literaturilor europene, constituind prima contribuţie importantă la viitorul triumf al esteticii romantice în Franţa. Ea propune o împărţire a literaturilor în două mari serii tipologice, în funcţie de climat, adică de situarea geografică a popoarelor ce le-au produs: literaturile din Nord şi literaturile din Sud. Doamna de Staël preia această idee de la acelaşi abate Du Bos, care o pusese în circulaţie la începutul secolului al XVIII-lea. De altfel, începând din secolul al XVII-lea, literaturile nordice, considerate „barbare", erau invocate cu scopul de a pune în evidenţă, prin opoziţie, „eleganţa", „concizia", „claritatea" literaturilor clasice şi, în special, ale literaturilor clasice franceze. Anglomania care domneşte în Franţa

secolului al XVIII-lea erodează această teză a „barbariei" literaturilor Nordului – pentru Voltaire, Shakespeare este tot un „barbar", dar un „barbar de geniu" –, fără a o înlătura însă cu totul. Când vorbeşte despre Shakespeare, Doamna de Staël se situează încă pe poziţiile lui Voltaire: îl admiră pentru spontaneitatea şi forţa geniului, dar îl găseşte plin de repetiţii inutile, de lungimi fastidioase, de imagini incoerente. Scenele de groază şi de suferinţă fizică, echivocurile licenţioase, expresiile grosolane o şochează. Ultimul ei cuvânt este totuşi acela al unui gânditor care a evadat din dogma clasică: „Prefer – spune Doamna de Staël – unei opere mediocre şi corecte, o operă care are mari defecte, dar şi mari calităţi". Către sfârşitul secolului al XVIII-lea, opoziţia dintre popoarele din sud şi cele din nord începe să se sprijine pe ideea că acestea din urmă reprezintă un alt tip intelectual-afectiv. Pe de altă parte, încă din 1784, Montesquieu, în *L'Esprit des Lois* (carte despre care Doamna de Staël scrisese un comentariu la vârsta de cincisprezece ani), elaborase o teorie despre influenţa climatului asupra instituţiilor sociale. Această opoziţie tipologică prin care Doamna de Staël afirmă şi apără drepturile unei literaturi *moderne*, se înscrie în chip logic în teza centrală a perfectibilităţii. Căci stabilirea celor două tipuri de literaturi nu se face numai în funcţie de climat – nord, sud –, ci şi în funcţie de epoca istorică: literaturile din Sud stau sub semnul antichităţii, în timp ce literaturile Nordului aparţin timpurilor moderne. Superioritatea acestora din urmă este aşadar atestată şi verificabilă – în cadrul acestei demonstraţii – şi prin raportare la principalul criteriu al ideii de perfectibilitate: cel cro-

nologic. Argumentarea, în mare, ar fi următoarea: popoarele din miazăzi, de origine latină, aflate sub influenţa profundă a civilizaţiei antice, nu au putut asimila întru totul spiritul religiei creştine, rămânând în continuare tributare geniului antichităţii. Popoarele din nord, în schimb, ale căror religii erau de o esenţă înrudită cu cea a creştinismului, sunt creştine prin gândire şi sentiment. Deşi trăieşte cu multe secole înainte, Ossian este mai modern decât Petrarca, pentru că al doilea aparţine unei literaturi de tradiţie antică, deci clasică. (Acest mod de a pune problema intră însă în contradicţie cu teza centrală, care leagă ideea de perfectibilitate de progresiunea cronologică). Venind primii, grecii au o poezie de inspiraţie directă, deci „sinceră", dar căreia îi lipsesc acele atribute care fac meritul literaturilor moderne: meditaţia, melancolia, sensibilitatea, pasiunile adânci. Mitologia lor este o formă de expresie poetică primitivă, care nu mai poate trezi aceleaşi emoţii în sufletul modern – la moderni ea devenind o simplă recuzită literară, un artificiu, o manieră. Creştinismul, ne spune Doamna de Staël, a dezvoltat în sufletul omului modern facultăţi pe care anticii nu le cunoşteau aproape deloc: introspecţia, spiritul meditativ, „filosofic" şi, implicit, sensibilitatea. Doamna de Staël afirmă astfel, înaintea lui Chateaubriand, necesitatea unei inspiraţii creştine pentru literatura modernă (înnoită şi revigorată de o asemenea sursă), intuind totodată valorile culturale ale evului mediu care, pentru contemporanii scriitoarei, tributari prejudecăţii clasice, transmisă prin La Bruyère şi Voltaire, constituie o eră de tenebre şi „barbarie". În sistemul de gândire al Doamnei de Staël, creştinismul

nu este însă implicat ca dogmă, ci ca fenomen istoric, scriitoarea încercând să stabilească rezultatele lui morale dintr-un unghi de vedere pur filosofic. La toate aceste argumente, Doamna de Staël mai adaugă unul: făcând din femeie, ființă prin excelență sensibilă, egala bărbatului, creştinismul a creat un climat moral nou. O nouă concepție despre dragoste, despre fericirea cuplului, despre relațiile de familie a dus la un mod nou de a concepe arta. „Omul modern", înzestrat cu sensibilitate şi cu facultatea introspecției, este în chip necesar nefericit. El este stăpânit fie de sumbre pasiuni, fie de o melancolie fără leac. Arta modernă exprimă tocmai acest suflet „exaltat şi melancolic", consumat de o insatisfacție perpetuă. Această „boală a sufletului", care îşi are izvorul într-o „fire nobilă", ar putea fi vindecată printr-un apel la rațiune, dacă „întreaga organizație socială nu ar apăsa asupra sufletelor sincere şi iubitoare, făcându-le viața cu neputință de îndurat" (după cum lesne se vede, pasiunea Doamnei de Staël pentru problematica politică şi socială transpare în fiecare rând pe care-l scrie). Dar această nelinişte nu e sterilă, ci, dimpotrivă, se află la originea tuturor marilor realizări umane şi, deci, şi a artei şi a literaturii: „Ce que l'homme a fait de plus grand – ne spune Doamna de Staël – il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée" („Omul datorează tot ce a făcut mai măreț sentimentului dureros al destinului său nedesăvârşit"). Prin această frază, devenită celebră, Doamna de Staël defineşte cu anticipație „le mal du siecle" şi totodată afirmă, înaintea marilor romantici, ideea nefericirii geniului (idee dezvoltată de ea şi în *Scrisorile* despre Jean-Jacques Rousseau, şi care va

fi reluată în *Despre Germania*). „Omul modern”, care, aşa cum îl concepe Doamna de Staël, este, de fapt, omul romantic, se complace în mijlocul unei naturi sumbre, triste, ameninţătoare, care îi alimentează imaginaţia, sensibilitatea, pasiunile. Şi această natură este cea a Nordului. Un atare suflet se află în desăvârşit dezacord cu luminoasa natură a Sudului. Proclamând superioritatea literaturilor Nordului, Doamna de Staël le desemnează ca model din care urmează a se inspira noua literatură a Franţei, trasând astfel primele linii ale unei schimbări ce avea să cunoască, prin romantism şi tot ceea ce i-a urmat (avangărzile modernităţii), multiple şi radicale ipostazieri.

În *De l'Allemagne*, eseu care vine firesc să-l desăvârşească pe cel la care ne-am referit până acum, capodoperă celebră, concepţia estetică novatoare a Doamnei de Staël – ce vrea să scoată literatura franceză dintr-un reflex de autocontemplare ce o cufundă într-o criză – îşi găseşte deplina expresie. În acest sens, *De l'Allemagne* este un fel de corolar la *De la littérature,* continuarea şi încununarea ei necesară, un eseu neputând fi citit – dacă vrem cu adevărat să-i pătrundem spiritul – fără celălalt. (Am putea extinde această afirmaţie la întreaga operă a Doamnei de Staël, care vădeşte o anumită coerenţă sistematică, prin care, de asemenea, se situează în cu totul altă zonă decât „literatura feminină” a epocii.)

Cartea este rodul a mulţi ani de intensă şi susţinută activitate, în care timp scriitoarea studiază limba germană, face două călătorii în Germania, instalându-se pentru mai multă vreme la Weimar, Berlin şi Viena, întreprinde traduceri din poeţii şi dramaturgii germani,

citește mai mult sau mai puțin metodic literatură germană. Odată cu elaborarea cărții *De l'Allemagne*, asistăm la modificări importante în concepțiile literare și filosofice ale autoarei, în sensul adâncirii filonului rousseauist, care acordă preponderență sensibilității, imaginației, comuniunii dintre om și natură, creației „spontane". Luând contact cu noua literatură germană, care stă în acei ani sub semnul influenței lui Jean-Jacques Rousseau, Doamna de Staël se regăsește pe un teren familiar, pe care se simțise la îndemână încă de pe vremea primei sale scrieri importante, *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*. În *De l'Allemagne*, teza despre influența climatului și a instituțiilor sociale asupra literaturii este aplicată literaturii, dar și filosofiei, moralei germane. Cartea nu se mai organizează însă în jurul ideii perfectibilității – deja demonstrată, în cea anterioară –, sensul ei general stând în încercarea de a revela francezilor nu modele de urmat (dimpotrivă, întreaga demonstrație vrea să condamne imitația, „afectarea" în artă), ci adevăratul „izvor al marilor frumuseți", care trebuie căutat în emoția sinceră, în inspirația nemijlocită suscitată de contactul cu natura, în folclor, în tradițiile naționale. Teatrului francez din secolul al XVIII-lea (cu excepția tragediei lui Voltaire), aservit regulii celor trei unități, precum și multiplelor reguli prozodice, scriitoarea îi preferă drama germană, pentru formula ei mai liberă și pentru tematica mai bogată, iar întregii poezii franceze a secolului al XVIII-lea, operă epigonică, convențional-didactică, a unor versificatori abili, elegiile lui Goethe și baladele lui Bürger. În pagini esențiale pentru ce va fi curând o literatură romantică

franceză şi pentru istoria şi teoria literaturii, francezii sunt îndemnaţi să iasă din izolarea lor literară, din tradiţionalul lor francocentrism. Scriitoarea opune literaturii franceze „ameninţate de sterilitate" prin imitaţia servilă a capodoperelor clasice, capodoperele tinerei literaturi germane, ale „geniilor" din „noua şcoală", care ajunsese la înflorire tocmai pentru că renunţase la imitarea modelelor propuse de clasicismul francez, întorcându-se la sursele naţionale şi la cele ale simţirii personale. În această nouă etapă a concepţiei sale estetice, care va avea o importantă influenţă asupra mişcării romantice din Franţa – ce se prefigurează deja –, Doamna de Staël se arată partizana unei literaturi de inspiraţie spontană, scrisă în „entuziasmul" gândirii şi al imaginaţiei şi în dispreţul oricăror canoane. Există în această „Biblie a romanticilor", cum a fost supranumită cartea *De l'Allemagne*, un capitol celebru, *De la poésie classique et de la poésie romantique*, de opţiune explicită şi categorică, şi care pune premisele viitoarei polemici romantism/clasicism, ce va continua şi după moartea prematură a Doamnei de Staël, până la sfârşitul deceniului al treilea, când triumfă în Franţa spiritul unei *estetici deschise*.

Doamna de Staël scrie *Dix annés d'exil* către sfârşitul vieţii sale, într-o perioadă în care relaţia ei cu Napoleon, ambiguă la începuturile ei, se clarificase în sensul unei intoleranţe reciproce şi al unei rupturi, impuse cu brutalitate de Napoleon, care o condamnă pe marea scriitoare la exil, în forme din ce în ce mai severe: mai întâi, în 1802, i se interzice să intre la Paris, apoi, în 1803, este silită să părăsească şi împrejurimile acestui oraş şi să se „învârtească, precum o

planetă nefericită”, între Auxerre și Rouen sau Meulan. În 1810 locuiește la Chaumont-sur-Loire, separată în continuare cu forța de societatea pariziană, ambianța specifică în care se simțea mai bine ca oriunde și în care spiritul ei strălucise cu o intensitate deloc ignorată de Napoleon. Este perioada în care au loc marile ei călătorii în Italia și Germania, decisive pentru opera ei. Este totodată și o perioadă în care, prin nesfârșite demersuri, desfășurate uneori prin mijlocirea unor prieteni, Doamna de Staël încearcă să obțină de la Napoleon abolirea hotărârii care o izgonește din Paris. Or, în 1811, an când Doamna de Staël începe să scrie *Dix années d'exil*, orice iluzie asupra intențiilor „tiranului” și a relațiilor ei cu el a dispărut: îi este interzis accesul nu numai în Paris, ci și în Franța, ba chiar și în Europa, cu excepția elvețianului domeniu familial din Coppet, exilul, această „moarte în miniatură”, cum îl numește, căpătând acum pentru ea formele cele mai sumbre, căci este silită să constate că gloria-i scriitoricească nu numai că nu a atenuat conflictul, dar chiar l-a exacerbat. În 1810, cartea sa cea mai importantă, *De l'Allemagne*, la care lucrase timp de șapte ani, fusese interzisă de cenzura imperială, scriitoarea fiind nevoită să o publice în Anglia. Este, așadar, un moment când la apogeu se află puterea napoleoniană pe de o parte, gloria și influența scriitoarei, pe de altă parte și, în sfârșit, tensiunea dintre cei doi, ce a căpătat aspectul unui război fățiș. Posteritatea continuă să se întrebe – și *stupoarea* va fi tot mai mare pe măsură ce evenimentele se vor îndepărta în trecut – în ce măsură Doamna de Staël putea totuși constitui un pericol pentru Napoleon. Întrebarea aceasta este însă prost pusă,

deoarece este evident că i se poate răspunde atât prin „da" cât şi prin „nu", în funcţie de perspectiva în care te situezi. În sensul cel mai propriu, mai nemijlocit şi concret sesizabil, stăpânul Europei nu putea suferi nici un prejudiciu din partea acestei scriitoare – uşor ridicolă în ochii unora dintre contemporani prin „pedanteria", dar şi prin temperamentul ei neobişnuit de impetuos şi năvalnic – ce-l înfrunta, după ce, la început, îl adorase, văzând în el un eliberator, nu un tiran. Într-un sens mai evanescent însă, ce se referă la un mod de a influenţa opinia publică printr-un exemplu personal de franchețe, revoltă, refuz de a intra în convenţia laudelor aduse pe toate tonurile celui mai puternic personaj din Europa, răspunsul este opus. Doamna de Staël nu este numai o mare scriitoare recunoscută ca atare de întreaga Europă, bogata moştenitoare a lui Necker, ceea ce îi asigură o solidă independenţă materială, ci şi – prin părinţii ei, prin soţ, prin numeroase călătorii la care o obligă exilul – posesoarea (dacă putem spune aşa) unui incredibil „capital" de relaţii sociale care, prin varietatea şi eficienţa lor chiar la nivel politic şi de putere erau în măsură să creeze în jurul Împăratului o altă atmosferă decât cea dorită de el. Or, după spusele biografilor săi, Napoleon era foarte sensibil la opinia publică, această sensibilitate fiind unul din punctele sale vulnerabile. De unde şi suspiciunea sa faţă de cei ce puteau contribui la instituirea unei imagini emblematice ale sale, ziarişti şi scriitori în primul rând. Intervine în acest joc complex şi o antipatie personală, poate chiar o funciară misoginie, care nu-i îngăduia să accepte că o femeie poate să joace în societate un rol atât de important. În ceea ce o priveşte

pe Doamna de Staël, biografii vorbesc de o admirație romanțioasă pentru cel în care toate spiritele superioare ale Europei văd mai întâi un erou al libertății (un timp, în salonul de la Coppet s-a aflat la loc de cinste bustul lui Napoleon), transformată cu timpul – unele versiuni introduc ca explicație și jignirea resimțită de femeia respinsă – în adevărată ură. Trebuie făcute multe nuanțări, în care intră atât fapte controlabile cât și multe supoziții. Oricum, în virtutea primei sale admirații pentru Napoleon, Doamna de Staël a crezut multă vreme în instaurarea, prin el, a unui regim în care să domine spiritele luminate și talentele, puse în slujba celor mai nobile idealuri ale Revoluției franceze, printre care și cel al libertății de exprimare. În salonul ei își îngăduie să-l atace chiar pe cel pe care-l admira, în *De la littérature* și *Delphine* (publicate înainte de exil, în 1800 și 1802) emite prea multe opinii ce pot trece drept subversive și, în aceeași perioadă, participă la conspirații antinapoleoniene. Toate acestea ar explica degradarea treptată a relației cu Napoleon care, după ce o îndeamnă la moderație, dar fără a obține rezultatul dorit, o exilează pe rebela ce cândva îl divinizase, dar care nu a scris niciodată un singur rând întru lauda „tiranului".

În momentul când începe să elaboreze *Dix années d'exil,* Doamna de Staël se află la Coppet, în cea mai neagră perioadă a exilului său, deoarece îi sunt acum interzise până și vizitele ultimilor ei prieteni. Condamnată la solitudine – ea care era făcută să strălucească de dimineața până seara într-un salon –, vede în scrierea acestor memorii (pe care nu speră să le publice) o alternativă de supraviețuire. Dat fiind con-

ținutul lor extrem de periculos, le scrie în cea mai mare taină, dar, spre a nu fi surprinsă de vreo percheziție, le deghizează sub forma unui pamflet ce ia poziție împotriva uciderii ducelui d'Enghien, pamflet în care personajele reale capătă numele unor personaje din istoria Angliei: Napoleon este Elisabeta, ducele d'Enghien este Maria Stuart; uneori Napoleon este Richard al III-lea sau, dialogând cu el însuşi, Carol al II-lea şi Monk. Când, în sfârşit, se decide să treacă peste porunca imperială, care o obligă să rămână la Coppet, şi se refugiază la Stockholm, ia cu sine manuscrisul, copiat de o altă mână, pe care-l continuă aici, în mai multă siguranță.

În aceeaşi perioadă, termină şi publică *Réfléxions sur le suicide* (în legătură cu moartea lui Kleist). Începe totodată un fel de „Viață a lui Necker", ce va deveni importanta lucrare *Considérations sur la Révolution*, în care, depăşind cu mult biografia tatălui său, se ocupă de istoria Revoluției, dar şi a Imperiului şi a primei Restaurări. Geneza acestor *Considerații* şi a cărții *Zece ani de exil* are loc consubstanțial, mai mult, scriitoarea a introdus în *Considerații* capitolele privitoare la relațiile ei cu Bonaparte ce figuraseră în *Zece ani de exil*. Este unul din motivele pentru care această carte a cunoscut ediții fluctuante (cu şi fără capitolele introduse în *Considerații*). Este o operă neterminată, de altfel, în sensul că cei „zece ani de exil" anunțați de titlu (ales de Doamna de Staël) nu sunt în întregime consemnați (scriitoarea moare prematur, în 1817).

Cartea depăşeşte condiția unor memorii *personale*, vizând întruna – şi reuşind – să se ridice la statutul de *istorie* nu numai a unui popor, dar şi a întregii Eu-

rope. Franța, dar și Anglia, Rusia, Austria, Moravia, Polonia, Bavaria etc. sunt evocate în multe din aspectele lor specifice, adeseori pitorești, frapante pentru ochiul călătoarei hăituite, dar și ca piese pe eșichierul napoleonian. În acest mare joc de șah cu miză uriașă, Doamna de Staël își asumă până la capăt rolul de victimă, de oponentă în fața tiranului și de apărătoare a libertății.

Pasiunea, speranța și energia intelectuală din *Dix années d'exil* ni se transmit și astăzi, după mai bine de un secol și jumătate. Cititorul actual va avea uimirea de a descoperi, când o va deschide, *o carte scrisă parcă pentru el, acum.*

FRAGMENTE DESPRE UIMIRE ŞI „MONOTONIA” OPEREI

Orice operă îşi caută propria-i monotonie

Sintagma „monotonia” operei se întâlneşte, sub o formă uşor modificată, cu cea a lui Bachelard: *monotonia capodoperei.* La Bachelard cuvântul monotonie nu este pus între ghilimele, ceea ce înseamnă că el nu este problematizat, după autorul eseului *Aerul şi visele*, de unde am extras sintagma, monotonia fiind în mod indiscutabil unul dintre atributele capodoperei.

Totuşi, Bachelard utilizează în alte contexte cuvintele monotonie şi monoton într-un sens mai puţin pozitiv, înscriindu-le în sinonimia lui plictisitor, dar numai din motive tactice şi pentru a reveni pe dată asupra acestei judecăţi: „În vremea dintâi a culturii mele, găsisem această carte doar plictisitoare, şi deşi am fost un admirator al lui Edgar Poe încă de când aveam douăzeci de ani, am avut curajul să duc până la capăt lectura acestor aventuri interminabile şi *monotone* (subl. ns.). Dar când am înţeles importanţa revoluţiilor săvârşite de noile psihologii, mi-am reluat toate noile lecturi şi, în primul rând, pe cele ce-l plic-

tisiseră pe cititorul deformat de lectura pozitivistă, realistă, științifică"[1].

Într-un alt loc, întâlnim o tactică similară de valorizare a termenului, dar mai sofisticată, printr-un fel de punere în abis: „Se va spune că interpretările mele sunt *monotone* (subl. ns.) și se întorc mereu în același punct. Dar nu eu sunt de vină, ci inconștientul oamenilor, care își găsește în preistoria sa temele eterne, pe care, apoi, brodează nenumărate variante. Atunci de ce să fim surprinși când, sub arabescurile acestor variante, reapar întotdeauna aceleași teme?"[2]

Foarte mulți autori, descriindu-și fenomenologic experiența de facere a operei, vorbesc de *monotonia* gestului lor instaurator de operă („Nu pot să-mi schimb mâna care le scrie", le spune prozatorul, foarte în vogă azi în Franța, Pierre Michon, criticilor săi care-i reproșează monotonia prozelor sale) și, totodată, de *monotonia* operei înseși, instaurată prin acel gest monoton și infinit răbdător care, într-un anume sens, nici nu le mai aparține. „Muzicianul, oricare ar fi subiectul tratat de el, intonează acel cânt singular a cărui *monotonie* (subl. ns.) – căci oricare ar fi subiectul tratat el rămâne identic cu sine – dovedește fixitatea elementelor care-i alcătuiesc sufletul" (spune, între alții, și Proust[3]).

Îmi amintesc *uimirea* pe care – acum foarte mulți ani – mi-a trezit-o o cronică literară care critica poezia lui Dan Laurențiu pentru „monotonia" ei. Atunci cred

1. Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Ed. Univers, București, 1995, p. 68, traducere de Irina Mavrodin.
2. *Idem*, p. 70.
3. Marcel Proust, *Prizoniera*, Ed. Univers, București, 1998, p. 226, traducere de Irina Mavrodin.

că mi-am dat seama pentru prima oară de lipsa de pertinență a unei asemenea abordări. În măsura în care sunt imediat recognoscibile prin stilul, prin scriitura lor, opera, capodopera – spre a relua termenul lui Bachelard – nu pot fi decât „monotone".

Alături de alte concepte din vechea critică, şi cel de monotonie trebuie pus în discuţie. Ghilimelele din titlul meu trimit tocmai la utilizarea automat peiorativă a lui şi invită la deconstruirea clişeului, la o abordare deschisă, care să poată accepta schimbarea semnului minus în semnul plus. Am însă convingerea că această nouă abordare – care echivalează cu o iniţiere, cu ceea ce am putea desemna prin termeni ca „evidenţă", sau „revelaţie" – nu poate avea loc doar la un nivel pur intelectual, ci că ea cere capacitatea unei identificări existenţiale cu actul creator, în calitate de autor, în sensul tare al termenului, în calitate de cititor, adică în calitate de „autor", în sensul slab al termenului. Experienţa este comunicată aici dintr-o perspectivă poietică/„poetică" extrem de preţioasă pentru că, mizând pe cunoaşterea prin trăire – trăirea actului creator –, va fi totdeauna şi cea cu cele mai mari şanse de a înnoi o gândire teoretică, altminteri supusă cu necesitate unui proces de uzură. Aceasta ar putea încerca să construiască, prin definirea unui *concept* de monotonie, o categorie a teoriei literaturii cu un cât mai mare grad de pertinenţă şi situată dincolo de orice suspiciune de negativitate, de orice încărcătură de pozitivitate, pentru circumscrierea câmpului conceptual fiind luaţi în discuţie termeni ca „manierism", „evoluţia" (operei), „varietatea" (operei) etc.

Sensul acestui concept ar tinde să coincidă cu cel de structură ireductibilă la o alta, structură care îl caracterizează pe autorul creator de o nouă formă. În măsura în care își caută propria-i structură, recognoscibilă între toate, opera își caută și propria-i monotonie.

Nathalie Sarraute: O uimire nenumită („Trebuie să existe în ceea ce faci ceva necunoscut care se caută pe sine") și raportul ei de tensiune cu „monotonia" operei

Nathalie Sarraute este unul dintre acei scriitori a căror operă „monotonă" comunică o impresie de neclintire, de identitate cu sine de la primul și până la ultimul rând, schimbător fiind doar stratul de suprafață. În bună parte, impresia este întemeiată: avem mereu de a face cu o încăpățânată căutare, iar „metoda" este mereu aceeași, cea a „conversației" și a „subconversației". Totuși, aria investigației se mărește treptat, prin noi domenii sondate, forajele în necunoscutul subconștientului se înmulțesc *pe nesimțite*, astfel încât, rămânând parcă imobilă, această operă pare că se mișcă totuși, fie și numai prin alternanța „romanelor" și a „pieselor de teatru", un teatru nu mai puțin „nou" decât romanele și de natură evident analogă. *L'Usage de la parole* (1980) participă și ea la această părelnică mișcare/nemișcare. Nu este un roman, ci o suită de zece „texte" în aparență autonome, dar, la o vedere mai atentă, alcătuind un tot de mare unitate și omogenitate.

La primul contact cu această carte suntem mai ales sensibili la caracterul ei discontinuu, şi avem impresia că scriitoarea s-a întors la formula din *Tropismes*, prima ei operă (publicată în 1939). Încercăm chiar un mic sentiment de descumpănire, pe care îl depăşim însă repede, fie şi numai citind ca pe un text semnificativ în sine tabla de materii, enumerare de expresii-clişeu, de cuvinte-clişeu, de cuvinte mult vehiculate în felurite contexte şi, în inima ei, titlul în jurul căruia se poate organiza totul: *Esthétique*. Căci dacă în celelalte opere Nathalie Sarraute ne propunea o poetică implicită a romanului nou, printr-o scriitură ce „polemiza", în imanenţa textului însuşi, cu romanul „balzacian", recuperându-l totodată, dar la un mod novator, mai ales printr-o reflecţie asupra statutului personajului, dacă în *Fructele de aur* (1963) textul desfăşoară, de asemenea în imanenţa lui, o „teorie" a receptării literaturii, *Folosirea vorbirii* duce şi mai departe investigaţia, în acelaşi sens, elaborând, cu aceleaşi mijloace, concrete, senzoriale, ale literaturii înseşi, ceea ce am putea numi o artă poetică.

Expresiile-clişeu, livreşti sau din vorbirea curentă, cuvintele care şi-au căpătat conotaţii clişeiforme prin supralicitarea lor în contexte literare şi recăderea lor în domeniul comun al vorbirii (cuvântul „iubire", de exemplu), sunt disecate cu un scalpel tot mai fin, sub lupa tot mai măritoare a „conversaţiei" şi a „subconversaţiei". Acestea continuă să funcţioneze în inextricabilă relaţie, chiar atunci când una pare a se autonomiza în raport cu cealaltă, care continuă totuşi, şi întotdeauna, să-şi iradieze acţiunea, *in absentia*.

Într-un volum de interviuri[4], Nathalie Sarraute îşi descrie (cred că pentru prima oară atât de explicit) „căutarea" aproape în termenii unei literaturi „experimentale": „Creez, mai întâi, condiţiile în care se va produce operaţia". *L'Usage de la parole* se vrea a fi un laborator: personajele „nu sunt decât aparenţe, îndărătul cărora se desfăşoară viaţa anonimă a tropismelor. Te poţi lipsi de aceste aparenţe, ca în *L'Usage de la parole*. În afară de *Ich sterbe*, unde este vorba de Cehov, toate celelalte texte sunt cu adevărat anonime... aşa cum, în muzică, auzi sunete, simţi probabil aceleaşi senzaţii când auzi cuvintele «tatăl tău», «sora ta», sau «dragul meu», sau «nu-mi vorbi de asta». De fapt, avem de-a face cu oricine, adresându-se oricui"[5].

Lentila scriiturii macroscopiază deci în *L'Usage de la parole* cuvinte în acţiune, vorbirea (*parole*), încercând o provizorie izolare a lor de orice ar putea „distrage" cititorul: „aparenţa" de personaj, dar şi subiectul, intriga, povestirea. „Socialul este precizat doar ca punct de plecare", nuanţează Nathalie Sarraute, continuând, ca răspuns la o replică a Simonei Benmussa, care arată că în textul *Pentru un da sau pentru un nu* îşi vorbesc doi bărbaţi egali din punct de vedere social: „Da, pentru ca *reacţia* să fie interesantă, altfel nu prezintă nici un interes. Dacă un superior îi spune «dragul meu» unui inferior, sau un om mai în vârstă unuia mai tânăr, «dragul meu» poate suna ca o mângâiere, şi atunci intervine povestirea (*l'histoire*). Tre-

4. *Conversations avec Simone Benmussa*, Éd. La Manufacture, Paris, 1987, p. 121.
5. *Idem*, p. 119.

buie ca «dragul meu» să acţioneze în interiorul unui spaţiu din care au fost evacuate influenţele exterioare. *Trebuie, ca pentru o experienţă chimică, să fie create condiţiile necesare, datorită unei anumite temperaturi, a unei anumite lumini* etc... pentru ca acţiunea să aibă loc numai între două conştiinţe... Interesant aici este cuvântul «dragul meu», nu conştiinţele înseşi"[6] (subl. ns.).

Asemenea afirmaţii, ce uneori par a veni de-a dreptul din Zola, având, dată fiind convingerea cu care sunt rostite, un aer uşor desuet (pe care nu ne putem împiedica a-l remarca), introdus de iluzia scientistă pe care se sprijină, ne atrag implicit atenţia asupra locului particular pe care îl are *L'Usage de la parole* în creaţia scriitoarei. Din câmpul cercetării este evacuat tot ceea ce, cu începere chiar din *Tropismes*, constituia obiectul predilect al investigaţiei (personajul, povestirea, supuse unei dezarticulări în vederea unei noi articulări) sau, am spune mai curând, *aproape* tot, căci un asemenea proiect nu poate ajunge niciodată la obţinerea vidului ideal către care tinde, „vorbirea" coagulându-se totdeauna în mintea şi afectivitatea cititorului în fie şi numai frânturi de personaj sau de povestire.

Intenţia aceasta radicală din *L'Usage de la parole* de a examina sub microscop vorbe-obiecte situate într-un spaţiu neutru şi într-un timp neutru, neutralizate de scriitorul însuşi în vederea obţinerii condiţiilor optime pentru desfăşurarea „experienţei", o duce pe Nathalie Sarraute nu atât către noi descoperiri, cât către noi confirmări, printr-o abordare dintr-un alt unghi (dar

6. *Idem*, p. 121.

asemenea demers şi rezultatele lui nu înseamnă tocmai o descoperire nouă?) a vechilor ei teme-obsesii. Una din ele, centrală, credem, este asimilarea propriei sale căutări cu cea a poetului, a propriei sale scriituri cu poezia. „Trebuie să existe în ceea ce faci ceva necunoscut care se caută pe sine, care îşi caută cu greu o formă proprie, [...] este exact munca unui poet: aceea de a găsi forme noi [...] poeţii care înseamnă ceva pentru mine sunt toţi poeţi care au o formă proprie”[7]. Este aici o uimire nenumită, într-un raport de tensiune cu „monotonia” operei (travaliul de a găsi forme noi în raport de tensiune cu „monotonia” formei inventate). „Orice poezie încearcă să aducă în exterior, în limbaj, ceva ce nu este numit, care abia de poate fi spus. Acest tremur al indicibilului face ca poezia să fie poezie... Este lupta continuă dintre senzaţia ce trebuie păstrată ca atare, care trebuie introdusă în cuvinte, cuvinte care o încremenesc, care o deformează, cuvinte care o dilată, este lupta continuă dintre forţa limbajului care ia cu el şi distruge senzaţia, şi senzaţia care, la rândul ei, distruge limbajul. [...] Limbajul trebuie să supravieţuiască în ciuda senzaţiei care trece prin el şi îl deformează, după cum senzaţia trebuie să supravieţuiască în ciuda limbajului care o exteriorizează, o înfrumuseţează etc. Întreaga literatură este implicată aici. [...] Iată în ce constă întregul travaliu. În orice caz, întregul travaliu al poeziei”[8].

Nu există senzaţie sau cuvânt frumoase, poetice în sine, literare în sine, poetică, frumoasă e doar adec-

7. *Idem*, p. 116.
8. *Idem*, p. 129.

varea dintre o senzaţie nouă şi o formă nouă de limbaj. Prin stabilirea unor diferenţe repetat confruntate, prin aproximări succesive care operează în regim omogen asupra a ceea ce este de obicei socotit de ordinul heterogenului, vorbirea curentă şi cea literară, proza şi poezia, Nathalie Sarraute află, încă o dată, în *L'Usage de la parole* (dar cu câtă decizie îşi circumscrie ea aici domeniul investigat şi rezultatul investigării!), că poeticul este un atribut al literaturii în excelenţa ei.

EXERCIȚII DE UIMIRE
sau UIMIREA „IN ACTU“

Un ritual incantatoriu

Miracol şi mister al teatrului francez din secolul XX, al teatrului, pur şi simplu, miracol şi mister spre care nu putem merge decât printr-un act de comuniune, lăsând deoparte tentaţia analizei, sau amânând-o, spre a o întreprinde abia mai târziu, îmbogăţiţi cu toate resursele dinamizate ale intuiţiei şi imaginaţiei noastre: iată ce este scriitura pieselor lui Jean Genet, desăvârşire a desăvârşirii operei acestuia, ultimă etapă şi încununare a ei, vestită de strălucirea neagră a poemelor şi a prozelor poematice care-i premerg.

Ne putem întreba la nesfârşit – şi prinşi în întrebare, stăruind pe ea, nerăspunzându-i, căci un răspuns în bună logică formală nu-i cu putinţă, stăruim totodată în deschiderea noastră către un răspuns – cum de atâtea flori ale răului, atâtea mizerii, abjecţii, injustiţii şi damnaţiuni sociale şi existenţiale s-au preschimbat în diamantele dure, inalterabile ale creaţiei lui Jean Genet, în echilibrul peren al întunericului şi luminii ei. Unde a „învăţat" el să scrie, unde a „învăţat" el să aibă o viziune, o concepţie atât de coerentă – una dintre cele

mai înnoitoare din epoca noastră – despre teatru, atât de eficient exprimată nu numai în imanența operei înseși, dar și prin fulgurante și definitive texte teoretice? Villon, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Baudelaire, „poeți blestemați" cu care îl putem asemui, au cu toții o instrucție mai mult sau mai puțin întinsă, mai mult sau mai puțin sistematică. Chiar când se leapădă de ea – și se leapădă întruna –, ei îi rămân datornici, căci nu poate fi altfel. Dar care sunt școlile lui Jean Genet? Azilul de copii părăsiți, familia săracă a unor țărani dintr-un sat izolat, casa de corecție, Legiunea străină, închisoarea, turpitudinea lâncedă, vâscoasă a tavernelor și străzilor din cartierele dubioase ale porturilor și orașelor unde se vântură drojdia tuturor scursorilor. Din pământul acesta al răului absolut va crește – afirmându-l și negându-l totodată, revoltă și triumf împotriva lui – planta grasă, vitală, îmbătătoare, ciudat colorată și de o nemaivăzută frumusețe a operei lui Jean Genet, va crește distilându-și otrava în suc vindecător.

Acest „hors-la-loi", acest om în afara oricărei legi își asumă până la capăt condiția, depășind-o, printr-un gest de supremă sfidare aruncată societății și existenței ce, la rândul lor, l-au respins, l-au abandonat unui chin, unei singurătăți fără de sfârșit. Nimicniciei, deriziunii, neputinței absolute la care societatea și existența l-au condamnat, el le opune plenitudinea, sublimul, putința absolută care este opera. Construind-o, se răscumpără, face fapta omenească prin excelență, opunând-o inumanului din instinctele colcăitoare și malefic dezlănțuite. Intră în relație cu un real ce-i este altminteri refuzat, sau pe care îl simte ca fiindu-i

refuzat o dată cu primordialul refuz azvârlit asupra-i ca o anatemă de propria-i mamă, şi de o societate care condamnă la condiţia de hoţ un copil de zece ani. Realul este scriitura şi comuniunea, realizată prin ea, cu cititorii, cu spectatorii.

Les Bonnes este o capodoperă. Autorul ei atinge cu această primă piesă a sa perfecţiunea unui text cu un mare grad de specific scenic prin chiar structura lui circulară, ritualică, înlănțuind, într-un infinit joc de oglinzi, simbolice răsfrângeri. Apare şi aici principala „temă" a lui Jean Genet, cea a condiţiei celor marginalizaţi de viaţă şi de societate, a dramei lor care este aceea de a nu putea atinge realul, de a nu putea lăsa o urmă pe real, a prizonieratului lor într-o lume a iluziilor şi a măştilor. Iluzia naşte aici iluzie (nu există o aparenţă şi o realitate ascunsă sub aceasta), sub mască se află o altă mască, în teatru se află un alt teatru. Încă după primele imagini şi replici, cititorul/spectatorul se vor afla confruntaţi cu o *fecundă stupoare* suscitată în întreaga lor fiinţă prin această tehnică a unui „teatru de umbre" unde iluzia este atotstăpânitoare: ceasul deşteptător sună, revelându-ne că doamna nu este doamna, ci Claire, că aceasta nu este Claire, ci Solange, că Solange nu este Solange, ci Claire. Este, în această simplă idee, o mare intuiţie şi ştiinţă teatrală, căci ea ne aşează chiar în inima acelui spaţiu al iluziei şi ficţiunii care este spaţiul scenic, făcându-ne să percepem, cu o extremă economie de mijloace, o seamă de „diferenţe", trepte, grade, ce se constituie totodată într-un ansamblu unitar şi omogen, care include trăirea, participarea cititorilor/spectatorilor. În plină comuniune, aceştia în acelaşi timp percep esenţa ficţională

şi funcţia catarctică a celor „jucate" împreună cu ei, ca într-un vis al lor, sau ca într-o reverie trează. Repetitivitate de tip ritualic, mitic, formulă incantatorie, magie a cuvântului ce capătă o putere materială – iată tot atâtea încercări de a face o ruptură în peretele alunecos, compact, al intangibilului real, de a stabili un contact cu ceea ce devine un fel de fruct oprit al cunoaşterii, o tragică luptă a celui ce vrea să posede ştiinţa totală a părţii bune şi a părţii rele din fiecare lucru.

Mergând pe căi pe care şi le deschide singur printr-o beznă brăzdată de fulgere, Jean Genet întâlneşte mereu proaspetele izvoare ale unui teatru antic şi ale eternei *uimiri*.

Mircea Eliade
şi Romanul adolescentului miop

Ar fi de reflectat asupra acestei uimitoare întâmplări: cum a fost cu putinţă ca un adolescent – e drept, el se numeşte Mircea Eliade – de patrusprezece ani să inventeze un roman unic în genul său la acea epocă (îl termină la şaptesprezece ani), şi nu numai în literatura română: un roman al romanului, un roman pe cale de a se face, şi care pare a se face, şi care pare a se face singur, prin chiar funcţionarea scriiturii (fiind, cum se va spune mai târziu despre acest tip de structură literară, parcă „secretat de scriitura însăşi"), dar care utilizează totodată, şi fără să încerce a oculta acest lucru, o materie autobiografică.

Originalitatea acestei forme romaneşti, care are o prioritate cronologică în raport cu *Falsificatorii de bani* (apărut în 1925) de Gide, text devenit prototipul ei în istoria literaturilor europene aşa cum s-a scris ea până în prezent, constă nu numai în construcţia sa riguros circulară, care începe şi sfârşeşte cu un paragraf identic („Pentru că am rămas singur, m-am hotărât să încep chiar azi *Romanul adolescentului miop*"), dar şi, mai ales, într-o ştiinţă de a face să coincidă ceea ce pare cu neputinţă de reconciliat: documentul autentic şi arta sofisticată a unui roman autoreferenţial. „Voi lucra în fiecare după-amiază". „Nu am nevoie de inspiraţie; trebuie să scriu doar viaţa mea, iar viaţa mea mi-o cunosc, şi la roman mă gândesc de mult."[1] Primul capitol, de altfel, intitulat „Trebuie să scriu un roman", este, de la un capăt la altul, o expunere autobiografică ce poate prezenta un enorm interes pentru biografii lui Mircea Eliade, dar şi o teorie implicită a romanului. Pagini de genul aceleia din care am citat ritmează savant – fără a-l sufoca – *Romanul adolescentului miop*, făcându-mă să mă gândesc la unele pagini antologice din *Falsificatorii de bani*, în care teoria romanului este dezvoltată mai cu seamă prin mijlocirea unui dialog. La Eliade, dialogul şi monologul se întrepătrund (ultimul şi ca *Jurnal*, ca *Jurnal* ascuns în romanul pe cale de a se scrie – caz analog, dar anterior, celui din *Falsificatorii de bani)*, ţesătura romanului având simultan statutul de text şi de metatext.

---

1. Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1989, p. 59, ed. îngrijită de Mircea Handoca.

Munca de traducere[2] m-a dus către descoperirea unor mecanisme de limbaj şi de compoziţie foarte discrete şi chiar foarte secrete – tocmai în măsura în care erau incredibil de aparente, şi acesta este cel mai mare paradox al *Romanului adolescentului miop* –, prin care universul existenţial şi cel scriptural beneficiază de regimul unei scriituri izomorfe. „Efectul de ficţiune" (altfel spus „efectul literar") este obţinut fără ca să avem propriu-zis de-a face cu o ficţiune (cu excepţia unor capitole din *Gaudeamus*[3]), romanul fiind, după cum am mai spus, un document autobiografic, relatând viaţa de elev şi de student a lui Mircea Eliade. Ni se poate spune că toate aceste constatări au un aer perimat, şi că formula a fost de multă vreme inventată şi teoretizată. Dar dacă resituăm totul în epocă, ne dăm seama că avem şi aici de-a face cu un mare exemplu de vocaţie a literaturii române pentru creaţia de avangardă. Mircea Eliade îşi va continua de altfel reflecţia asupra statutului romanului într-o serie de eseuri notabile, dar în general puţin cunoscute, deşi ele rivalizează – prin originalitatea şi adecvarea ideilor la o nouă epistemologie, cea a epocii noastre – cu câteva dintre cele mai importante care s-au scris în ultimele decenii, în această chestiune, pe plan european.

Un *Jurnal* face deci pandant *Romanului (adolescentului miop)*, ca şi în *Falsificatorii de bani*. Dar găsesc că procedeul punerii în abis este mai ingenios exploatat de Mircea Eliade, în romanul lui Gide per-

---

2. Cf. Mircea Eliade, *Le Roman de l'adolescent myope*, Actes Sud, 1992, traduit du roumain par Irina Mavrodin.
3. Mircea Eliade, *Gaudeamus*, Actes Sud, 1992, traduit du roumain par Irina Mavrodin.

sonajul central fiind un romancier foarte cunoscut, autor deci şi al altor romane, în timp ce personajul lui Eliade este un debutant care, în căutarea unei formule de roman, se caută totodată pe sine, într-o puzderie de virtualităţi, ca scriitor. *Jurnalul* ar fi deci laboratorul, *Romanul* ar fi fructul aparent a ceea ce rămâne ascuns în *Jurnal* (dar şi *Jurnalul* este exhibat în textul *Romanului*, sau mai curând face parte din el – alt procedeu abil şi complex de punere în abis).

Pe de altă parte, *Romanul adolescentului miop* este un răspuns imediat şi practic la avatarurile unui elev din clasa a patra: „Dar romanul trebuie scris. Mi-a spus şi Dinu «Cine va mai cuteza atunci să te lase corigent?»“ [...] „Îmi merge tot mai rău, de la o vreme, cu şcoala. Singura nădejde a rămas romanul care va apare în vitrine la toamnă. Corigent tot voi rămâne, dar pentru cea din urma oară. Profesorii se vor teme de mine, mă vor respecta şi se vor împotrivi în cancelarie când Vanciu va hotărî să mă lase corigent la matematică, iar Faradopol la germană”[4].

Este şi o alternativă la o viaţă de aventuri şi de călătorii extraordinare (care, dacă examinăm numeroasele ocurenţe ce propun această soluţie şi, mai ales, ocurenţa finală din *Gaudeamus*, pot fi interpretate ca tot atâtea exiluri, ca tot atâtea fericite şi profitabile, în plan spiritual, exiluri), ca şi o indubitabilă probă – pentru subiectul scriptor – de *curaj* existenţial.

Idealul eroic al lui Eliade – situat acum de el într-un plan abstract, deşi scriitorul nu încetează a râvni la modalităţi mai carnale ale acestuia, mai legate de forţele şi poftele unui adolescent şi ale unui tânăr –

4. *Romanul adolescentului miop*, ed.cit., p. 61.

este pe deplin înscris în acest prim roman al său: „Mă întristam aflând cât sunt, încă, de slab, de timid, de nehotărât. M-ar fi desfătat să am voința furtunoasă şi să fug, să lucrez în porturi, să dorm în bărci, să cutreier țări. Dar eu mă mulțumeam să visez o izbândă târzie şi să sfârşesc caietele *Jurnalului*"[5].

Încă de acum, *geniul* Mircea Eliade şi-a făurit proiectul existențial, pe care îl va desăvârşi cu hotărâre: pentru el, viața va fi o neîncetată „quête du Graal", o lentă şi neîntreruptă imersiune într-un necunoscut nemijlocit, devenit construcție prin munca scriitorului şi a savantului. Dar această pătrundere în necunoscut – un necunoscut ce capătă la el mai întâi chipul oraşului străin, – nu este oare sinonimă cu exilul însuşi, cu un exil pe care Eliade şi l-a construit întruna – pe măsura lui şi în scopurile sale –, încă de la vârsta când a avut conştiința unei „nemijlociri" care îl încercuia, îl lua cu asalt din toate părțile, îl amenința cu dizolvarea propriei identități, şi care trebuia cu orice preț transgresată? Exilul – construcție proprie –, aşa acum este el trăit de Mircea Eliade, e acea uluitoare patrie necunoscută ce nu se află nicăieri şi este totuşi pretutindeni: creația eroică a operei, consubstanțială creației eroice de sine (opusă mediocrității).

Uimire muzicală

Îmi amintesc cum, cu mulți ani în urmă, luând dintr-un raft de bibliotecă – nu mai ştiu prin ce fericită întâmplare – *Visările unui hoinar singuratic* de Rous-

5. *Ibidem.*

seau, carte apărută în 1969, la Editura pentru Literatură, în colecția „Biblioteca pentru toți", în traducerea lui Mihai Șora, am trăit un moment de revelație în ordinea a ceea ce traducerea de literatură poate să fie – când este ceea ce trebuie totdeauna să fie, dar nu izbutește decât rareori: o creație. Mă aflam deci în fața unui asemenea caz cu totul ieșit din obișnuit, iar extraordinara reușită avusese loc prin transpunerea în română a unui text ce comportă un mare grad de dificultate fie și numai pentru că franceza în care e scris a devenit ușor desuetă, atât ca lexic cât și ca sintaxă. Știam, din propria-mi experiență – căci lucrasem pe texte similare sub acest raport: Doamna de Sévigné, Doamna de Staël –, că, în asemenea situații, cel ce traduce are sentimentul de a fi fost condamnat să rezolve cvadratura cercului.

Și totuși: acest Rousseau din *Les Rêveries du promeneur solitaire* creat de Mihai Șora în limba română pare a fi găsit imposibila soluție. Să recitim începutul acestui text, ce pare a fi fost scris direct în românește (și de fapt asta și face într-un anume sens traducătorul de mare performanță: găsește acel traseu, acea muzică, numai de el descoperite pas cu pas, prin care realizează o dublă fidelitate: față de limba și literatura din care traduce, față de limba și literatura în care traduce. Poate ar trebui să spun o triplă fidelitate? Căci ar mai fi și fidelitatea față de sine însuși, înscrisă în celelalte două):

> „Iată-mă deci singur pe pământ. Nici frate nu mai am, nici semen, nici prieten: pe nimeni cu care să schimb o vorbă în afară de mine

> însumi. Omul cel mai sociabil şi mai iubitor a fost izgonit dintre oameni prin consensul tuturora. În ura lor rafinată, au găsit cazna cea mai cruntă pentru sufletul meu simţitor, şi au rupt cu brutalitate orice legătură dintre mine şi ei. Aş fi fost în stare să-i iubesc în pofida lor. Doar încetând să mai fie oameni, au izbutit să scape de dragostea mea. De vreme ce aşa au vrut, iată-i deci străini, necunoscuţi, într-un cuvânt inexistenţi pentru mine. Ci eu însumi, desprins de ei şi de toate, ce sunt eu de fapt? E ceea ce-mi rămâne de cercetat. Înainte de a răspunde la această întrebare, trebuie din păcate să arunc o privire asupra situaţiei mele. Pe calea aceasta trebuie să apuc neapărat pentru a ajunge de la ei la mine.
>
> De cincisprezece ani şi mai bine mă aflu în strania situaţie de acuma, şi încă mi se pare un vis urât" etc.

Să vedem acum textul francez:

> „Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes; ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu-ils l'ont voulu. Mais moi, détaché

> d'eux et de tout, que suis-je moi-même? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'oeil sur ma position: c'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour arriver d'eux à moi.
> Depuis quinze ans et plus que je suis dans cette étrange position, elle me paraît encore un rêve" etc.

Natura filosofică a simțirii și gândirii lui Mihai Șora, dar și mâna lui de artist – îmbinare perceptibilă nu numai în excepționalele lui traduceri din literatura franceză, dar și în tot ceea ce el a scris, eseurile sale filosofice fiind totdeauna și adevărate bijuterii literare – se vădesc încă o dată în *Visările*... lui Rousseau.

Mihai Șora a știut să surprindă o *muzică*, un *ritm* (lucru foarte important în traducerea de literatură, fie ea în versuri sau *în proză*, primă și ultimă „coerență" – în sensul în care termenul e utilizat de poeticile moderne), primă și ultimă „marcă" a unui stil și a unei scriituri. Prin ele sunt puse în formă specificul literaturii secolului al XVIII-lea francez (cazul general), dar și cel al textelor lui Rousseau (cazul particular), specific caracterizat printr-o anumită rigoare de factură clasică și prin „eleganța", de factură tot clasică, ce se degajă din ea, rigoare și eleganță bine temperate prin recursul la forme mai libere suscitate de un nou tip de sensibilitate ce o anunță pe cea modernă.

Cu multă intuiție poetică, Mihai Șora a știut să opteze pentru un lexic și o sintaxă care aparțin limbii române de astăzi, ferindu-se de marea eroare, pe care

o fac mulți traducători cu pretenții, de a traduce azi, și pentru cititorul de azi, într-un fel de română situată pe același palier istoric cu franceza din opera lui Rousseau; spun un fel de română a secolului al XVIII-lea pentru că un fenomen natural, real, de asemenea complexitate cum este o limbă nu poate fi re-inventat și, oricum, conotațiile care s-ar obține astfel ar pune traducerea sub semnul unui soi de derizoriu rezultat totdeauna dintr-o arhaizare excesivă. Mihai Șora, cu mult rafinament, realizează necesarul mic efect de desuetudine, de punere în epocă, prin discrete note ușor arhaizante (de genul „cazně"), cuvinte intrate în circulație până în zilele noastre, pe cale livrescă mai ales.

Aceste note sunt astfel distribuite încât ceea ce ar fi putut fi discrepant într-un text cu sintaxă și lexic majoritar moderne, devine perfect armonizat cu tot restul, efectul fiind, și la acest nivel, unul muzical.

O fericită uimire stârnește desenul fin al melodiei, modul, aș spune muzical, cum Mihai Șora urmărește cele mai întortocheate meandre ale introspecției și ale meditației filosofice, cum știe să mențină și să pună acolo unde trebuie accentele, adică până și acele părți de vorbire pe care mulți dintre cei ce traduc le tratează cu un fel de indiferență, ignorând delicata lor funcționalitate: anumite pronume, prepoziții, conjuncții.

În fața unei asemenea reușite, analiza se simte neputincioasă, se dă bătută, preferând să dea prioritate textului, muzicii lui divine:

> „Iată-mă deci singur pe pământ. Nici frate nu mai am, nici semen, nici prieten..."

Théodore Cazaban
sau
Cărţile îşi au soarta lor

Vreau să inserez aici câteva gânduri pe care le consider preţioase nu numai pentru mine, ci şi pentru cititorii din România, care nu ştiu nimic despre o carte publicată la Gallimard, în 1963, *Parages* (*Locuri*, într-o posibilă traducere), de Théodore Cazaban. Mi-a dăruit-o chiar autorul, după o seară de evocatoare discuții, la Paris. Cărţile îşi au soarta lor, nu mă pot împiedica să-mi spun, citind-o cu sufletul la gură. Am în mână un mare roman, dintre acelea care ţi se *impun* pur şi simplu, târându-te în fluxul lor, uimindu-te prin scriitura lor novatoare. Ciudată carte, ciudat debut, ciudată, mai ales, soartă. Când apare, romancierul şi criticul Claude Mauriac – foarte *en vogue* pe acea vreme – scrie despre ea în „Le Figaro" un articol de-a dreptul entuziast, cu titlul *Découverte de Théodore Cazaban*. Romanul este remarcat şi de alţi cronicari importanţi (Ch. de Richter, Philippe Brunetière, Willy de Spens, ultimii doi prezenţi cu articole în „Tribune de Genève" şi, respectiv, în „La Nouvelle Revue Française", deci tot în publicatii foarte semnificative).

Contextul francez este cel al Noului Roman, un anti-roman în sfârşit *în parte* acceptat, după zece ani (romanul *Les Gommes* de Alain Robbe-Grillet apăruse în 1953) de polemici dure, de susţinere foarte puternică de către Les Éditions de Minuit şi de către critici de

primă mărime precum Barthes. „Noii Romancieri” înşişi nu încetaseră să ducă o adevărată bătălie teoretică (printr-o impresionantă cantitate de auto-comentarii), pe care aproape o şi câştigaseră. Contextul pare deci favorabil unui roman ca acela scris de Théodore Cazaban, care poate fi, *grosso modo*, inclus în categoria anti-romanului francez din anii ’60. Favorabil pentru că există în acel moment măcar o „elită” de cititori sensibilizaţi la genul acesta de scriitură, favorabil şi pentru că o critică adecvată acesteia este pe cale de a se forma. Cred că aceste argumente ar explica (eu nu cunosc nimic din anecdotica scrierii şi publicării acestei cărţi, deci rămân în zona purei supoziţii, ceea ce însă prezintă marele avantaj de a mă sili să caut explicaţii cu caracter mai general şi de principiu) acel lanţ de succese iniţiale imediat receptate ca o „descoperire”: publicarea la Gallimard, cronici semnate de critici cu audienţă la public, în reviste importante. Tot ceea ce spun aici ţine de o teorie a receptării, dar şi de o sociologie a literaturii, rămânând totodată în domeniul purelor ipoteze.

Poate că, dacă „seria” ar fi continuat, dacă Théodore Cazaban ar mai fi scris un roman, şi încă unul, numele său ar fi fost astăzi unul dintre cele foarte cunoscute în literatura franceză. Dar, dintr-un punct de vedere strict estetic, „seria” nu trebuie neapărat să continue, este de ajuns că un autor a găsit o nouă paradigmă, şi e cazul lui Théodore Cazaban. „Fabricaţia” (dau aici termenului sensul pozitiv pe care i-l dădea Valéry) poate să continue la infinit şi sunt sigură că un autor atât de rafinat, de elaborat, totodată de o asemenea autenticitate a scriiturii şi de o asemenea

autocunoaştere ca scriitor (există în romanul său o poietică/poetică imanentă de o originalitate şi complexitate pe care eu nu am mai întâlnit-o la nici unul dintre scriitorii care aparţin seriei tipologice desemnate de critica franceză prin sintagma „noile scriituri"), *a decis* să rămână autorul unei singure cărţi tocmai în urma unei evidenţe (deci nu printr-un proces raţional) ce-i arăta inanitatea (din punct de vedere estetic) scrierii unei noi cărţi în coordonatele paradigmei pe care o inventase. Ar fi mult de meditat pe marginea acestei constatări – renunţarea la a mai scrie roman –, a acestor supoziţii – motivele renunţării. Am putea găsi aici o cheie pentru descifrarea unor fenomene mai rare. Mateiu Caragiale, Alexandru Vona, Théodore Cazaban: romanele (romanele?) lor sunt poeme prin ambiguitatea lor extremă şi prin caracterul lor puternic autoreferenţial. Originalitatea lui Théodore Cazaban – în raport cu Noul Roman, de exemplu – constă în primul rând pentru mine în felul cum ştie să transgreseze limită după limită în direcţia omogenizării scripturalului şi a trăirii (inclusiv biologice). Aceste două zone, teoretic opuse, intră, în *Parages*, printr-o tehnică ce nu-i aparţine decât lui Théodore Cazaban, într-o relaţie sinestezică susţinută, inepuizabilă, puternică asemenea unui val în a cărui rostogolire cititorul se vede dintr-o dată prins.

Deşi scris în limba franceză, *Parages*, prin traducerea lui, ar putea aparţine şi literaturii române, în care ar putea fi integrat, în sensul în care o entitate este integrată unui sistem, ceea ce întotdeauna, inclusiv în literatură, modifică întreg sistemul.

Traducând un poem de Tristan Tzara

Propun ca exercițiu de uimire – uimire *programată* de însăşi poetica dadaistă –, traducerea în română a următorului poem (din culegerea *Vingt-cinq poèmes*), scris de Tzara în plină perioadă dadaistă a operei sale (sfârşitul anului 1916-începutul anului 1917):

> „oiseaux enfance charrues vite / auberges / combat aux pyramides / 18 brumaire / le chat le chat est sauvé / entrée / pleure / valmy / vire vire rouge / pleures / dans le trou trompette lents grelots / pleure / les mains gercées des arbres ordre / pleure / lui / postes / vers le blanc vers l'oiseau / pleurons / vous pleurez / glisse // tu portes clouées / sur tes cicatrices des proverbes lunaires / lune tanée déploie sur les horizons ton diaphragme / lune oeil tanné dans un liquide visqueux noir / vibrations le sourd / animaux lourds fuyants en cercles tangents / de muscles goudron chaleur / les tuyaux se courbent tressent / les intestins / bleu".

Un asemenea poem poate să-i pună unui traducător de tipul aceluia care se întreabă întruna „ce a vrut să spună poetul?" – şi asemenea traducători sunt mulţi – falsa problemă de a căuta *un* sens în acest text, scop în care el va încerca să „umple" golurile, discontinuitățile dintre cuvinte, astfel încât totul să devină „lizibil", „să capete *un* înțeles". Henri Béhar, importantul exeget al lui Tzara, se vede el însuşi silit să facă urmă-

toarea observaţie: „Mai mult decât orice alt text, cele *Douăzeci şi cinci de poeme* pun în primul rând problema lecturii. Cum să citim şi *în ce scop*? (subl.ns.) Trebuie să citim *ca să înţelegem şi ca să învăţăm?* (subl. ns.) Dar ce lucruri noi ar putea să ne spună acest tânăr de douăzeci şi doi de ani? Cum să reacţionăm în faţa ambiguităţii întregului discurs, a incoerenţei sale sintactice?... Cum să te orientezi în această magmă de cuvinte lipsită de orice reper logic şi cronologic?”[6] Asemenea comentarii sunt foarte semnificative pentru modul didactic şi unidimensional în care încă este citită şi tradusă poezia modernă. Să încercăm totuşi să ne situăm la începutul secolului nostru – când Tzara scria poemul reprodus mai sus –, perioadă încă puternic marcată, în ciuda „revoluţiei limbajului poetic” (Kristeva) ce avusese loc prin Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Mallarmé etc., de o anumită habitudine de lectură, formată timp de secole şi de care nici chiar în zilele noastre nu am izbutit să ne lepădăm. În cazul în care vom reuşi – căci nu-i uşor să treci, fie şi numai simulând operaţia, de la o mentalitate de lectură la una total opusă –, vom înţelege metamorfoza suferită de către un receptor sensibil la formele noi, în urma impactului dadaist, care radicaliza atât deconstruirea vechii poezii, cât şi construirea celei noi. Momentul „dada” înseamnă cu totul alt tip de creator, mizând pe şocurile unei inventivităţi ce se lasă cu totul în voia hazardului, altfel spus (în termenii ceruţi de contextul acestei cărţi) pe

6. Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, tome I-IV, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, 1977, 1979, 1980, cf. tome I, p. 503.

o operă care își *uluiește* atât autorul (care, deși stabilește regulile jocului, se lasă totdeauna surprins de „produsul" lor), cât și cititorul. Acestuia din urmă i se face o adevărată demonstrație care este totodată un „scandal", menit a desăvârși mutația paradigmei poetice, prin înglobarea polului estezic (al lecturii, al receptării). E o demonstrație dusă până la limita absurdului, care îl obligă pe cititor să vadă în sfârșit evidența, mai puțin perceptibilă pentru el în textele lui Rimbaud, Nerval, Lautréamont, Mallarmé etc.: poezia este un loc al infinitei ambiguități, mereu aducătoare de surprize, creată de poet în starea de totală deschidere care este mirarea, bine receptată doar de cititorul aflat în aceeași stare de totală deschidere, mirare. Dacă acceptăm cele spuse aici până acum, dadaismul este exemplar în această dimensiune didactică a sa: pune în mișcare mecanisme generatoare de mirare, uimire, uluire, stupoare, îl obligă pe receptor – așa cum va face și suprarealismul – la exercițiul de mirare, uimire, uluire, stupoare care îi dă o șansă să învețe Lecția „Cum trebuie citită poezia".

Dar să revenim la chestiunea traducerii (care, teoretic cel puțin, este un model de receptare). Să încercăm așadar o versiune în limba română:

> „păsări copilărie plugari repede / hanuri / luptă la piramide / 18 brumar / pisica pisica e salvată / intrare / plânge / valmy / virează virează roșu / plângi / în gaură trompetă lenți clopoței / plânge / mâinile crăpate ale copacilor ordin / plânge / el / posturi / către alb către pasăre / să plângem / voi plângeți / alunecă / / tu porți țintuite pe cicatricele-ți proverbe lunare / lună tăbăcită desfășoară-ți pe orizon-

> turi diafragma / lună ochi tăbăcit într-un lichid vâscos negru / vibraţii cel surd / animale greoaie fugind în cercuri tangente / de muşchi gudron căldură / tuburile se curbează împletesc / intestinele / albastru".

În afară de câteva oscilaţii pe care traducătorul le are până când se decide între două sau trei sinonime – *arbres* poate fi tradus prin arbori, copaci, pomi; *tanné(e)* prin tăbăcit(ă), dar şi prin brun(ă) –, între indicativul prezent şi imperativul unui verb de conjugarea întâi (pleure, pleures, pleurons) etc., traducerea este (atunci când el procedează corect, adică în spiritul poeticii dadaiste) dinainte programată, variaţiile posibile fiind minime: el nu poate să traducă decât „literal", ceea ce implică şi efectul „în toate sensurile" (cf. Rimbaud, „„littéralement et dans tous les sens"). Tzara duce până la ultimele-i consecinţe invenţia rimbaldiană: poezia totală se defineşte printr-o infinită ambiguitate, ceea ce numim în vorbirea cotidiană „incoerenţă", asociere de termeni „improprie", „absurdă", sau ruptură sintactică aberantă devenind în poezie sursa unei inepuizabile mirări care duce la bucuria unei fulgurante cunoaşteri. După Tzara, „obscuritatea" în poezie este sursa celei mai mari „lumini". Ducând mai departe experienţa marilor poeţi care au revoluţionat poezia la sfârşitul secolului al XIX-lea (de la ei se vor revendica şi suprarealiştii), Tzara desfiinţează toate regulile existente şi le instituie pe cele ale aleatoriului. El nu numai că violentează sintaxa, dar o anihilează pur şi simplu, cel puţin în exemplara sa perioadă dadaistă. Cuvintele par puse pe hârtie cu totul *la întâmplare*

(poate chiar scoase la întâmplare dintr-o pălărie, conform unei anecdote). Sunt ca o colecție alcătuită după capriciile unui incontrolabil hazard, ca o înşiruire de obiecte care au nimerit acolo din întâmplare, dar care, tocmai pentru că nu sunt inserate într-o previzibilă structură, au o materialitate a lor, o pregnanță senzorială a lor, pot fi văzute, gustate, pipăite, mirosite, auzite (în muzica lor primordială – Tzara nu a acceptat niciodată arbitrariul semnului lingvistic). Când o mică propoziție se încheagă totuşi (în partea a doua a poemului), ea este scurtcircuitată de cuvintele care o înconjoară. Strofa a doua cuprinde câteva versuri cu elemente de sintaxă mai susținute. Deşi de mare ambiguitate şi acestea, ele par, în raport cu primele, polemic plasate, ca pentru a marca beligeranța a două tipuri de scriitură, cea dadaistă şi cea pe care am putea-o numi a „revoluției poetice de la sfârşitul secolului al XIX-lea". Aici traducătorul are mai multe soluții. Criteriile pe care nu trebuie cu nici un chip să le încalce ar fi, cred: menținerea caracterului sincopat, eliptic, discontinuu al sintaxei; menținerea coloraturii „„ştiințifice", „moderne" a unor termeni.

Paradoxul traducerii unui asemenea text este de o evidență la fel de luminoasă ca şi cea a acestor versuri „obscure": *literalitatea* – acea literalitate de care mulți traducători fug ca de suprema eroare – trebuie într-un poem ca acesta respectată cu cea mai mare grijă, pentru că aici ea coincide cu *literaritatea* (= ceea ce face ca acest poem să fie poem), ea *este literaritate*.

De unde şi nemărginita uimire a autorului/cititorului, puşi în situație de intensă creativitate.

A inventa o nouă limbă

Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue, carte apărută la editura franceză l'Arche, în *traducerea* lui Eugène Ionesco şi a Monicăi Lovinescu, este un „eveniment important", aşa cum consemnează editorul în scrisoarea pe care mi-o trimite împreună cu cartea, aşa cum ne comunică implicit, printr-un entuziast şi aplicat comentariu, articolul de o pagină, semnat Jean-Pierre Thibaudat, din „Libération" (25 aprilie 1994). Traducerea aceasta (pe care autorii ei se feresc să o numească astfel, sub titlul fiecărei piese figurând cuvântul „adaptation" – dar asupra acestei chestiuni-cheie voi reveni) are o „poveste" – pe care o citez după articolul din „Libération" – ce include fragmente dintr-o confesiune a Monicăi Lovinescu privitoare la colaborarea sa cu Eugène Ionesco în traducerea primelor două piese, cea de-a treia, *O scrisoare pierdută*, fiind ulterior – dar nu mult mai târziu – tradusă numai de Monica Lovinescu (pentru a nu pierde nici cea mai mică nuanţă a acestui text important, prefer să-l dau în franceză): „C'était après *les Chaises*. Ionesco était un peu en panne, il y avait peu de spectateurs dans les théâtres où l'on jouait ses pièces, il n'écrivait pas. Alors, ensemble, nous avons eu envie de faire ça: traduire Caragiale" [...] „quand l'un se fatiguait d'écrire à la main, l'autre continuait". La un moment dat, poate şi graţie acestui extraordinar „exerciţiu", Ionesco reîncepe să-şi scrie propriile piese,

în timp ce Monica Lovinescu traduce singură *O scrisoare pierdută*, operaţie cu privire la care ne face (tot în „Libération") următoarea mărturisire: „Le comique de langage, plus aiguisé que dans les autres pièces, présentait moins de difficultés" (aserţiune cel puţin discutabilă, făcută – este evident – dintr-o mare delicateţe şi eleganţă). Cât priveşte traducerea celorlalte două piese, iată cum o caracterizează Monica Lovinescu (ni se pare important să dăm aceste largi extrase din textul domniei sale, în ideea că cei mai mulţi dintre cititorii români nu vor avea acces la numărul din „Libération" mai sus pomenit): „C'est démoniaque à traduire. Tous les mots venant du français sont déformés par Caragiale, qui les met souvent dans la bouche de personnages des faubourgs. En roumain c'est inénarrable. Habituellement, les traducteurs sont timides devant un tel handicap et préfèrent oublier l'obstacle. Au contraire, Ionesco, qui n'avait pas ce respect pour la langue française, a pu sans problème la perturber", inventând cuvinte ca „bagabonds", „esercice", „ceinturion", sau „tripes-creuses".

Piesele traduse rămân însă uitate într-un sertar timp de aproape jumătate de secol (şi, desigur, nu dintr-o simplă întâmplare, ci pentru că un editor părea – mai curând: era – de negăsit). În cele din urmă, ca în toate poveştile cu sfârşit fericit, s-a găsit şi editorul – dar abia în 1994! Să nu uităm însă că între timp Ionesco devenise cel mai mare dramaturg francez contemporan, ceea ce a facilitat mult – presupunem – buna desfăşurare a lucrurilor.

Dar „povestea" traducerii (scrierii, creaţiei – căci de creaţie adevărată şi bine inspirată e vorba aici) e

una, cea a publicării e alta. Mai există însă şi o a treia „poveste", ce le succede cu necesitate celorlalte două... cea a receptării lui Caragiale în Franţa, în traducerea lui Eugène Ionesco şi a Monicăi Lovinescu, poveste al cărei „sfârşit" îl aşteptăm cu mare speranţă, dar şi cu o strângere de inimă. Speranţa ne este dată, în primul rând, de excepţionala calitate a traducerii (care este traducere – şi nu adaptare –, în sensul cel mai adevărat al acestei activităţi scriitoriceşti creatoare): abordând fără nici un fel de complexe limba franceză – în a cărei intimitate se află ca într-o a doua limbă maternă – cei doi iluştri traducători ai lui Caragiale au izbutit performanţa de a da un text ce are coerenţa, viaţa unuia scris direct în franceză şi prin mijlocirea căruia se comunică geniul unui Caragiale inventator „avant la lettre" al unui „teatru al absurdului". Să citim împreună:

> *„IPINGESCO: Les bagabonds vous ont suivi, vous? / DUMITRAKE: Ils m'ont suivi et me suivent. IPINGESCO: Un homme comme vous? / DUMITRAKE: J'ai une ambition, monsieur, quand il s'agit péremptoirement de mon honneur familier. IPINGESCO: Raison! / DUMITRAKE: Même si je risque de me transformer en criminel, que je le prenne encore, le bagabond à rôder par ici et je te l'exècute. IPINGESCO: Quel bagabond? DUMITRAKE: Un bagabond. Est-ce que je le connais? IPINGESCO: Ben alors, si vous le connaissez pas, comment que vous savez s'il est bagabond? / DUMITRAKE: Quelle question! Je vous dis merle et vous comprenez flûte. Bien sûr vous avez des excuses; pouvez pas savoir ce qui m'arrive, comme il me fait bouillir des pieds à la tête depuis deux semai-*

> *nes entières. C'est pas que je crains quelque chose au sujet de ma femme, qu'elle ne... / IPINGESCO: Pensez donc! M'ame Véta! C'est pas à moi qu'il faut le dire. Je la connais. DUMITRACHE: C'est pas que je crains quelque chose mais j'ai une ambition quand il s'agit péremptoirement de mon honneur familier. / IPINGESCO: Raison! / DUMITRAKE: Le bagabond... / IPINGESCO: C'est vrai. Vous aviez commencé à me raconter l'histoire... / DUMITRAKE: Alors, attendez, je recommence.../IPINGESCO: J'attends".*

În această înlănțuire de fraze atât de caragialescă, adevărat labirint cu multiple trasee punând în evidență natura ambiguă a limbajului, îşi află rădăcinile, probabil, şi teatrul lui Ionesco. De măsura în care cititorul francez va percepe acest lucru va depinde, în mod sigur, şi receptarea lui Caragiale în spațiul francez.

În acest tip de similaritate, pe care îşi bizuie tot mai mult strategia editorii francezi spre a impune noi scriitori veniți din alte culturi, există tot atâta şansă câtă neşansă. Şansă, pentru că, raportați la o creație străină, dar *totuşi familiară*, prin mijlocirea unui criteriu deja acceptat, asimilat, care eventual chiar îi condiționează pe noii lor cititori, vor fi la rându-le, poate, acceptați, asimilați. Neşansă, pentru că această soluție estompează, erodează ceva, dacă nu chiar foarte mult, din stranietatea, ireductibilitatea operei traduse, ducând, pe o altă cale, ce părea cea bună, tot la treptata ei cădere în ignorare.

E de ajuns să citim cronicile despre operele traduse din română apărute în publicațiile franceze, pentru a ne da seama că principiul la care mă refer, ce

intră în funcţie încă din clipa opţiunii editorului, operează totdeauna, şi cu o autoritate aproape brutală. Spunând asta, nu mă bucur şi nici nu mă întristez: constat doar fenomenul, ce ţine neîndoielnic de legile psihologiei (la nivel colectiv: ale mentalităţilor) umane.

În articolul din „Libération", de exemplu, referirile nu se fac numai la teatrul lui Ionesco, ci şi – mai ales datorită unei paralele propuse de Ionesco însuşi, în extraordinarul portret pe care i-l face lui Caragiale în micro-eseul publicat în chip de postfaţă – la Flaubert, dramaturgul român fiind, ca şi romancierul francez, „fascinat de prostia umană". Fixându-şi din când în când deci privirile pe aceste două repere – Flaubert, Ionesco –, cititorul francez este invitat să-şi construiască un Caragiale al său. E un întreg proces, dar care nu se poate porni dacă nu are loc un anume declic, ce ţine tot de structurile propuse de traducere. Când sunt prea apropiate de „modelul" familiar cititorului pentru care s-a tradus, cred că traducătorul a comis cea mai mare eroare, deoarece conotaţia culturală devine atât de puternică încât autorul tradus devine – sub noua lui înfăţişare – un fel de imitator al „modelului" cultural ce i-a servit traducătorului drept criteriu. Mie mi se pare foarte important ca traducătorul – creând totodată o structură artistică foarte coerentă – să menţină o anume stranietate, ce să-l opună, şi nu să-l asimileze pe încă necunoscutul (în spaţiul cultural în care abia pătrunde) scriitor „modelelor" familiare celui ce-l va citi într-o altă limbă. Mă întreb dacă traducerile din română în franceză ale operelor importante din literatura noastră şi, în primul rând, ale operelor marilor clasici, nu suferă chiar de această boală. Cum să ne

explicăm altminteri faptul că autori aparținând, de asemeni, unor literaturi scrise în limbi de mică circulație, au izbutit să se impună într-o mai mare proporție decât cei români? Explicațiile ce țin de o exterioritate nonspecifică literar sunt pertinente uneori, dar niciodată total și doar pentru perioade limitate. Or, noi am beneficiat chiar de argumente aproape specifice (scriitori români care s-au afirmat ca mari creatori în Franța; e drept însă că prea puțini francezi le cunosc originea română și, mai ales, prea puțini știu că ei au scris mai întâi în România, în limba română), ce ar fi putut ajuta în mod decisiv la promovarea literaturii noastre în Franța, dacă asemenea argumente ar fi de ajuns. Desigur că în acest context nu trebuie să ignorăm nici ceea ce Jauss a numit „orizontul de așteptare". Dar acesta este mai curând corelativ „modelelor" culturale naționale, ce ajung să funcționeze în mentalitatea popoarelor ca aproape tot atâtea mituri. Ne aflăm, așadar, într-un fel de cerc vicios, din care tot prin calitatea traducerii am putea ieși.

Monica Lovinescu a intuit foarte bine acest lucru când spune că „de obicei traducătorii sunt *timizi* (subl. ns.) în fața unui atare handicap (limba personajelor lui Caragiale – n.ns.) și preferă să uite obstacolul. Dimpotrivă, Ionesco, care nu avea acest respect față de limba franceză, a putut să o perturbeze fără să-și facă probleme". Când spui, în franceză, „bagabond", sau „esercice", sau „tripes-creuses" (mațe-goale), inventezi, de fapt, o franceză inexistentă în realitate (nimeni, în Franța, nu spune și nu scrie „bagabond", sau „esercice", sau „tripes-creuses"), dar perfect funcțională pentru noul univers (universul Caragiale) în care vrei

să-l introduci pe cititorul francez, ce trebuie să simtă că intră în *altceva*, că intră în primul rând într-o stranietate, în care se poate totuşi menţine datorită unor *slabe* repere familiare (conotaţiile ce-l trimit la limbajul absurd al unui teatru pe care-l cunoaşte deja: „teatrul absurdului"). Stranietatea de limbaj este obţinută aici mai cu seamă – ca în exemplele date – prin deformări arbitrare ale cuvintelor, deformări la care nu a recurs niciodată nici un francez, dar care amintesc îndeaproape de cele din limba română, precum şi prin calcuri. În loc să încerce „echivalări", cum face orice traducător obişnuit, genialii traducători care s-au arătat a fi Eugène Ionesco şi Monica Lovinescu au creat, au inventat pur şi simplu, nu numai o nouă limbă – limba personajelor lui Caragiale aşa cum ar fi ea în franceză –, dar şi o nouă structură literară: un Caragiale turnat dintr-o bucată într-o scriitură ce aparţine unei imaginare, posibile literaturi franceze.

Să citim din nou:

> „DUMITRAKE: Comme il est vêtu, a peut pas être un commerçant. Voilà-t-y pas qu'il s'amène et s'installe à une table à côté, les yeux fixés sur nous, le dos tourné à la comédie. Et il met son menton dans sa main et il me l'appuie, l'appuie, l'appuie... et il commence à zyeuter ces dames, et zyeute, zyeute... Comme le Bon Dieu m'a doté d'ambition, je me lève dans l'intention de vider les lieux. Mais ces dames, pas du tout, faut rester, le théâtre n'est pas fini. Alors, je regarde le bagabond de travers, j'avais envie de lui flanquer une giroflée à cinq branches, mais me compprommetre, moi, un commer-

çant, devant le monde, avec un rien du tout et en public, ça se fait pas. Je tourne un peu la tête, je fais semblant que ça m'est égal, le bagabond les yeux esorbités fixe toujours ces dames. Et même qu'il pose ses lunettes sur le nez. *Sifflement.*

Alexandru Vona: Ciudățenia capodoperei

Destinul cărții scrise de Alexandru Vona acum o jumătate de veac şi publicată abia acum se arată a fi unul dintre cele mai strălucite. Dar şi unul dintre cele mai – îndrăznesc să spun – bizare. Bizare în sensul următor: cartea aceasta este pentru mine o demonstrație aproape perfectă a ceea ce înseamnă caracterul de *necesitate* prin care se face recognoscibilă autentica operă de artă, în cazul de față sesizabil la cele trei niveluri (deja clasice): „producere", „opera ca atare", „receptare". Asemenea „geometrie" în domeniul atât de fluid şi de aleatoriu al fenomenelor estetice îmi apare, pe măsură ce mă aplec asupra ei, ca o încântătoare şi unică ciudățenie: ciudățenia capodoperei.

Capodoperele generează foarte curând sau abia mai târziu o întreagă *mitologie* specifică, ce se constituie în jurul lor ca o zonă pâlpâitoare, de transparență alternată cu opacitate, inepuizabilă sursă de mister. Asist, uimită, la constituirea unei astfel de mitologii. *Trăită*, *creată* în varii forme la nivel individual, ea începe încă de pe acum să capete o consistență şi o

stabilitate, contururile moi se întăresc în sensul figurii pe care o vor desena într-o viitoare istorie a literaturii române. În asemenea proces, viaţa autorului, mai mult neştiută şi totuşi ştiută în liniile ei de forţă ce au un raport *foarte aparent* cu opera, devine inseparabilă de aceasta, dar într-un singur sens: opera îşi devoră autorul, îl transformă într-un personaj al ei, ba chiar mai mult, aş spune, în propriul ei organ şi ţesut, ca într-un fel de răzbunare tardivă – şi cât de dulce în necruţarea ei! – pe cel ce i s-a împotrivit parcă spre a-şi apăra integritatea profundă a eului, normalitatea persoanei.

Propria-mi mitologie în raport cu *Ferestrele zidite* s-a şi creat, cu o *evidenţă*, cu o *necesitate* ce au totdeauna în sine o valoare şi pot constitui premisa – adică acel adevăr prim, fundamental – unei demonstraţii. Unele circumstanţe ale propriei mele biografii *par* – par numai, căci în orice alte împrejurări mitologia s-ar fi închegat în acelaşi fel, chiar dacă pe alte căi – a o favoriza. Mă aflam într-o toamnă la Arles, pe un fel de altă planetă, oricum într-o izolare ce mă făcea mai permeabilă la acest gen de „experiment". Cineva – Ilinca Barthouil-Ionescu – mi-a vorbit de cartea „unui anume Alexandru Vona", despre care citise lucruri extraordinare în „România literară". Ceva în tonul ei m-a făcut să vreau cu orice preţ această carte, să vreau să o citesc cât mai curând. Vrăjitorul care e hazardul – este poate doar un alt fel de a numi destinul – mi-a pus în mâini, chiar în zilele următoare, şi *Ferestrele zidite*, şi inteligenta, subtila cronică a Ioanei Pârvulescu. Aplicată *pe text*, aceasta salvgarda „impersonalitatea" autorului, îmi lăsa toată plăcerea unei întâlniri

cu textul în imanența lui, deloc „impurificat" de obișnuitul halou de informații mai curând nespecifice care-l însoțesc. Alexandru Vona era pentru mine doar numele unei instanțe auctoriale la fel de impersonale ca oceanul sau pădurea. Impactul lecturii a fost extraordinar și exaltarea mea pe măsura lui: aveam în față un text într-o limbă românească de o limpiditate, de o bogăție cu totul neobișnuite (mai ales că aceste două calități sunt rareori reunite în aceeași operă), care era totodată de *undeva*, din acel loc numit România (fine „semne", pe jumătate șterse „urme" îl situau astfel), și de *niciunde*, adică aparținând firesc și evident atât literaturii noastre cât și universalei literaturi. Folosesc – îmi dau seama – din nou cuvântul „evident", dar el mi se impune tot timpul în cursul acestei întâlniri ale mele cu *Ferestrele zidite*, roman a cărui valoare se afirmă mai întâi într-o logică *în existență*, dincoace de orice demonstrație. Dincolo – de linia ideală pe care o invoc – începe critica, începe tot acel murmur alcătuit din multe voci ce însoțește o operă mare pe tot parcursul – infinit, atât cât și dacă infinită este umanitatea – existenței ei. Poate se percepe un regret în tonul meu, regretul după acel moment de primordială tăcere, pe care l-am surprins. E un regret pur teoretic, căci ar fi ca și cum am vrea ca sămânța să rămână mereu sămânță, nedevenind niciodată plantă. O operă nu există decât când începe acel murmur de voci care o citesc, decât atunci când ea intră în circuitul totalei biblioteci borgesiene, mai bine zis în *țesătura* acesteia.

L-am cunoscut pe Alexandru Vona la Paris – la puțină vreme după întâlnirea cu *Ferestrele zidite* –, iar nu demult l-am revăzut la București. E foarte ciudat

ceea ce voi spune şi mai ales, presupun, greu de înţeles: vorbind cu el, e ca şi cum aş continua să-i citesc cartea, rămân în plin livresc, menţinându-mă totodată în autenticul vieţii. Dar oare asemenea separări mai sunt funcţionale în anumite cazuri? Politehnician distins, cu mari reuşite profesionale timp de câteva decenii la Paris, el a „uitat", vreme de aproape cincizeci de ani, că a scris cândva, în România, pe când avea douăzeci şi patru de ani, un roman. A încercat, e drept, să-l publice, la imboldul insistent al lui Mircea Eliade, ba chiar Les Éditions de Minuit au vrut să-l tipărească, cu condiţia unei noi traduceri, cea propusă fiind execrabilă. Ajuns aici, în acest punct decisiv, Alexandru Vona renunţă de fapt la literatură: „... împrejurări personale şi o criză morală m-au făcut să renunţ la orice demers" – iată ce ne spune el. E mult, dar e şi foarte puţin. Dar există oare, când e vorba de asemenea decizii, explicaţii cu adevărat reale, explicaţii care să nu fie altceva decât la nesfârşit proliferate supoziţii?

Alexandru Vona îşi spune relaţia cu opera – în momentul facerii ei, dar şi după aceea (în diferitele faze ale unui „după aceea") – cu o ingenuitate, altminteri zis cu o autenticitate şi un adevăr nefalsificate de gândirea sau atitudinea – întotdeauna tinzând întrucâtva spre soluţii clişeiforme – unui autor socializat, adică foarte consacrat într-o anumită comunitate socială, care-i recuperează în diferite moduri opera. Dar tot ce spune este într-o uluitoare coincidenţă cu paginile cele mai frapante ale unei antologii ideale de „documente poietice". Mi-a vorbit, pe un ton *firesc*, despre felul cum şi-a scris romanul în trei săptămâni de veghe

aproape neîntreruptă, mai bine zis cum romanul s-a scris singur, căutându-şi singur personajele şi întâmplările şi, mai ales, găsindu-şi singur *modul spunerii*. Iar mie îmi suna tot timpul în cap – ce nărav urât! – faimoasa formulă a lui Robbe-Grillet (în care se rezumă de fapt multe alte asemănătoare constatări): „Le livre comme sécrété par l'écriture". Şi mi-a mai vorbit de sentimentul teribil pe care l-a avut că e dus de un vârtej căruia nu i se poate opune şi care îl mână întruna spre zone tot mai primejdioase, silindu-l să transgreseze limită după limită, spre un loc al încă nenumitului, iar mie îmi cântau în minte binecunoscutele fragmente din Rimbaud, din aşa-numita *Lettre du voyant*. Experienţa era totală, angajându-i întreaga existenţă, de tipul celei pe care aş numi-o a poeziei totale. Lucru curios – şi, încă o dată, cât de firesc –, Alexandru Vona nu acceptă ideea unei consubstanţialităţi între poezia pe care a scris-o – înainte şi după ce a scris *Ferestrele zidite* – şi romanul său. Nu-i cunosc poezia – volumul de poeme *Vitralii*, premiat de Fundaţiile Regale în 1947, a rămas în manuscris – , dar ideea aceasta a unei scriituri de tip preponderent autarhic, autoreferenţial, care trimite, aşadar, în primul rând la sine, exhibându-şi cu insistenţă propria funcţionare, mi s-a impus, când i-am citit romanul. Textul acesta, cu structuri extrem de aparente – în sensul în care un ritm, o muzică, o *prozodie*, oricât de liberă, sunt aparente într-un poem –, funcţionând pe temeiul unor mecanisme ale analogiei, este *poetic* aşa cum poetice sunt toate romanele asemănător constituite, cel al lui Proust, cel al Virginiei Woolf, cel al Noilor Romancieri, de asemenea (nu întâmplător Robbe-Grillet,

ca și Les Éditions de Minuit, instanță ce va impune Noul Roman, s-au arătat interesați de el). Aș spune, deși evit în general să construiesc astfel de ipoteze de istorie literară întemeiate pe „dacă", aș spune deci că a fost cât pe ce ca printre Noii Romancieri francezi să se afle și românul Alexandru Vona.

Știu că acestuia nu-i vor plăcea clasificările mele, încercările mele de a-l introduce cu orice preț într-o grilă de lectură care ar fi cea a momentului în care ne aflăm. Silită, într-un fel, să o fac, printr-o parte din gândire ce-mi este proprie și de care nu mă pot dezice, cred, totodată, eu însămi, că singurul acces total și adevărat la textul romanului lui Alexandru Vona este citirea lui. Cum să „povestești" acest roman, în care analogia ia aproape cu totul locul mecanismelor de tip metonimic, ce ar face să progreseze „povestirea"? Ioana Pârvulescu, procedând tot analogic, a comparat textul cu o miere groasă, ce curge cu greu. M-a frapat această intuiție, prin adevărul ei fundamental. E o falsă povestire, în sensul că e o povestire despre sine, rămânem mereu în același loc, neidentificabil – vis, realitate, delir, trecut, prezent, viitor, de fapt toate la un loc, omogenizate printr-o scriitură izomorfă, care nu le compartimentează, nu le ierarhizează, nu le desemnează ca atare –, populat cu personaje neidentificate, mișcate (fals mișcate) de o „intrigă" prin care se construiește un suspans ce rămâne până la urmă nerezolvat. Dacă abordează cartea ca pe un roman „clasic" – cu acțiune, intrigă, personaje „verosimile" și care „evoluează" etc. –, cititorul rămâne frustrat. Mare va fi însă bucuria și răsplata lui, dacă se va lăsa în voia acestei spuneri – care tot roman se poate numi – care

intră în mister şi *rămâne* în el, savurându-l îndelung, fără pretenţia – o, cât de precară – unei „dezlegări". Misterioasă şi uimitoare îi va apărea atunci fiecare clipă a zilei şi a nopţii, fiecare minusculă întâmplare, fiecare întâlnire cu lumea. Dimpreună cu „naratorul" (romanul e scris la persoana întâi), va învăţa să privească, să simtă totul cu aceeaşi atenţie şi, de asemenea, cu o conştiinţă de fiecare dată *nouă*, ce nu stabileşte deci niciodată ierarhii şi clasificări, în funcţie de o precedentă experienţă de cunoaştere. Asemenea acumulări cognitive sunt, într-o scriitură fenomenologică precum aceasta – să mi se ierte faptul că iar cad în capcana dorinţei de a clasifica –, tot atâtea ecrane care împiedică – şi nicidecum îmbogățesc – cunoaşterea. Să ne concentrăm, simțurile, făcând un fel de vid în noi, situându-ne, adică, în fiecare clipă, într-un *început*, şi, cu infinită, infinită răbdare (poate şi cu o nesfârşită umilinţă, cu umilinţa de a nu face nici o deosebire între mare şi mic, între important şi derizoriu – dar nu-i oare aceasta chiar calea iubirii universale?), să intrăm în comunicare cu tot ce ne înconjoară. Iată ce spune, printre multe altele, romanul lui Alexandru Vona, spunându-se totodată, muzical îngânându-se pe sine.

Dar, în numele unei supreme fidelităţi, pe care nu poate să nu o accepte şi criticul, să lăsăm textul însuşi să vorbească, să-l citim/cităm ca pe cel mai adecvat comentariu:

> „*O vedeam fără să fixez un loc anume, cum vezi umbra sau lumina. Era parcă pretutindeni; îmi mişcam încet capul dintr-o parte în alta, dar nu-mi dispărea din ochi; e drept că podul se afla chiar în faţa ferestrei. Renunţai la o anumită insistenţă care îmi consuma*

energia și o privii fără s-o fixez cu adevărat; mai mult în jurul ei, alunecând, revenind mereu spre ea și deodată distanța dispăru. Simțeam că pot s-o apropii de mine oricât, dar dincoace de o limită pe care n-aș fi putut-o aprecia în metri, imaginea ei se transforma, ca fotografiile văzute prin lupă, într-o succesiune incoerentă de suprafețe vinete și cenușii. Nu mai avui nici o îndoială asupra culorii ochilor. O clipă mi se păru că deslușesc un medalion între mâinile ei palide: obiectul se mistui îndată ca un nor alb pe un cer inundat de soare, în același moment totul se șterse și nu mai rămase decât silueta plăpândă, rezemată de parapetul masiv. «Un medalion?» îmi spusei. «Nu». Toate ar fi părut prea grele și dure pe pielea mată; purta doar perlele, misterioasele grăunțe ce ascund în surâsul lor palid tăcerile grădinilor submarine. Ezitai. Fruntea pe care tremurau firele de păr răzlețe se mișca puțin dintr-o parte într-alta. «Sau îți plac bijuteriile?» Capul rămase nemișcat. Cum putusem să deslușesc imobilitatea sa la o asemenea distanță? Înțelesei crisparea ei subită, întrebarea fusese de o frivolitate nepotrivită, prematură. Eram într-o stare de spirit cu totul aparte, alunecând dincolo de limitele dureroase ale atenției, spre un fel de indiferență pasivă. În orice caz aveam certitudinea că atâta timp cât nu-mi voi lua ochii de la fereastră, nu va putea să plece, să dispară"[7].

E mai bine așa, domnule Alexandru Vona?

---

7. Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*, Cartea Românească, București, 1993, pp. 59–60.

Convorbire cu Alexandru Vona

Irina Mavrodin: – *În contextul literaturii române, romanul dumneavoastră* Ferestrele zidite, *apărut în 1993 la Cartea Românească, este un eveniment miracol, nu numai prin unicitatea lui, prin valoarea lui excepțională, dar și prin distanța în timp – aproape o jumătate de secol – ce separă momentul scrierii de cel al publicării lui. Cărțile își au o soartă a lor, am putea spune cu cea mai mare îndreptățire despre cartea dumneavoastră, al cărei destin mi se pare exemplar. Ea pare a se fi publicat într-un anume sens singură, parcă în pofida voinței autorului ei, urmărindu-și drumul misterios printre misterioase hazarduri și coincidențe. Dar, înainte de toate acestea, există misterul scrierii ei. Ați putea, ați vrea să le dezvăluiți cititorilor dumneavoastră măcar unele din împrejurările în care ați scris-o?*

Alexandru Vona: – Înainte de a scrie acest roman, nu scrisesem decât nuvele, dintre care publicasem *Clopotul*, în „Revista Fundațiilor Regale". Ovidiu Constantinescu, care era interlocutorul meu mult mai matur, în cadrul redacției acestei reviste, mă incita să încerc să scriu o carte de proporții mult mai mari. Sinuciderea – anunțată – a lui Emil Ivănescu (care, dacă ar fi trăit, ar fi fost probabil unul din marii scriitori ai epocii) mă obseda și credeam că va fi miezul cărții pe care voiam s-o scriu. Lucrurile s-au petrecut însă cu totul altfel. Am întâlnit într-un local – eu urcam scările,

el le cobora – un tânăr cu un aspect neobişnuit, atât prin felul cum era îmbrăcat, cât şi prin fizionomia şi expresia lui, venite parcă de pe altă planetă. Întorcându-mă acasă, am început să scriu un text la persoana întâi, convins că personajul îşi va avea un loc esenţial în cartea mea. Din clipa în care el a apărut, a atras după sine o serie de alte personaje, a căror prezenţă mă surprindea, căci mi se iveau în minte – odată cu evenimentele la care participau – abia în clipa când scriam. Am avut după câteva zile impresia că transcriu şi deloc aceea că sunt un romancier constructor. Romanul a fost scris în mai puţin de trei săptămâni, aş spune chiar că *s-a scris*, parcă fără mine. Bine înţeles, două luni mai târziu am reluat totul, însă n-a intervenit nici o schimbare majoră. Această latură de *dar* pe care am resimţit-o scriind această carte a fost o piedică aproape insurmontabilă când, mai târziu, la Paris, am vrut să continui o activitate de romancier. În legătură cu albul care s-a instalat în activitatea mea scriitoricească erau şi multe alte explicaţii sau pretexte, cred însă că cel mai important motiv era cel arătat mai sus şi poate şi faptul că, fără să-mi dau seama, deveneam într-un sens – dincolo de măştile purtate zeci de ani – naratorul din *Ferestrele zidite*.

I.M.: *– Credeţi, aşadar, şi iertaţi-mă că insist, că această experienţă-limită făcută de dumneavoastră la douăzeci şi patru de ani – pentru mine de aceeaşi natură cu cea trăită de Rimbaud care, de asemenea, a rupt brusc şi în aparenţă inexplicabil cu literatura, după ce atinsese o limită dincolo de care, probabil, nu mai putea încerca să meargă decât cu preţul sănătăţii sale mentale – era repetabilă doar sub amenin-*

țarea pierderii propriei identități, intrării într-o zonă a instabilității și alienării?

A.V.: – Cele câteva cronici despre *Ferestrele zidite* pe care le-am citit în ultima vreme în presa literară românească și care m-au învățat foarte multe despre o carte scrisă acum aproape o jumătate de veac, pun în evidență faptul că personajele n-au nume, vârstă, profesiune, dorințe bine definite și nici măcar o identitate evidentă, nefantasmatică. Ele au remarcat, de asemenea, explorarea unor stări de conștiință crepusculare, dincolo de care se anunțau posibile descoperiri extrem de primejdioase. În ultimii ani, curioasa operă repetitivă a lui Modiano, cu care am probabil câteva gene comune, ar fi trebuit să mă convingă de posibilitatea reluării unor scheme oricât de specifice. Am totuși sentimentul că aprofundarea experiențelor alienante ale naratorului ar fi dus sau la o degradare a credibilității lui sau la o punere în chestiune a stabilității autorului însuși.

I.M.: – *În momentul scrierii romanului, nu ați avut niciodată sentimentul, chiar senzația, oricât de vagă, că intrați într-o polemică implicită cu așa-zisul roman tradițional, de tip balzacian, în care există o intrigă cu punct culminant și deznodământ, personaje cu identitate foarte bine precizată, reprezentând adevărate „tipuri", „caractere" etc. etc.? Că faceți, cu alte cuvinte, un anti-roman?*

A.V.: – N-am considerat niciodată că romanul se reduce la modelul balzacian, tolstoian, dickensian, modele foarte depărtate de Stendhal, de Proust, de Kafka, de care mă simt mult mai apropiat. Un roman ca *Foamea* lui Hamsun sau *Întâmplări din irealitatea*

imediată de Blecher mi se par la fel de îndepărtate de modelele zise tradiționale. Ceea ce nu înseamnă deloc că aș fi fost interesat de tentativele pur experimentale la nivelul formal al unui Butor, de exemplu.

I.M.: – Romanul dumneavoastră este de tip analogic – l-aș compara, în această privință, cu cel proustian –, în sensul că e făcut dintr-o țesătură de metafore. Vedeți vreo relație între acest gen de scriitură și poezia dumneavoastră?

A. V.: – Nu văd nici o relație între tentativele mele poetice (mă refer mai ales la volumul meu de poeme *Vitralii*, premiat în manuscris în 1947, de către Fundațiile Regale) și ceea ce mi-au spus cititorii cei mai puțini apropiați de literatură și care, probabil, nu mi-au citit cartea până la capăt: „E un text poetic". Cât privește semnificația excesului (?) metaforic, naratorul trăiește evenimentele analogic, de la întâmplările care par retrăirea, repetiția unui trecut nesoluționat, până la elementele constitutive ale textului care sunt totodată obiectele și reflexul lor inseparabil.

I.M.: – Intenționați să publicați volumul* Vitralii, *precum și alte texte, rămase, de asemenea, în manuscris, printre care, după câte știu, figurează un mare număr de nuvele ?

A.V.: – Copia dactilo a poemelor, împrumutată lui Mircea Eliade, a dispărut cu ocazia unei mutări sau a unui incendiu, nu mai știu. Exemplarul original depus la Fundațiile Regale se află poate în locul unde au fost transportate arhivele revistei. Totuși, dispun de o parte din manuscrisele nuvelelor, acestea din urmă având o soartă mai fericită. Încă nu m-am hotărât dacă să le public sau nu. După un roman publicat la cincizeci

de ani după ce a fost scris, poate că trebuie lăsat editorilor şi ceva *post mortem*.

I.M. : – *Cum au reacţionat primii cititori ai manuscrisului romanului, înainte de plecarea dumneavoastră din România, în 1947, la Paris?*

A.V.: – În cele câteva luni cât am mai stat în ţară, n-am avut decât trei cititori: Petru Comarnescu, Ovidiu Constantinescu şi tânăra mea soţie. Pentru Petru Comarnescu, era o carte scrisă pentru un public restrâns, extrem de îndepărtată de romanul american care-l pasiona. I se părea o tentativă pur estetică, ceea ce nu l-a împiedicat să-mi dea cele mai călduroase recomandări către unii din scriitorii români stabiliţi la Paris. Ovidiu Constantinescu, a cărui operă se situează la celălalt capăt al diagonalei, a încercat să mă convingă că îl interesase şi, ani de-a rândul, mi-a scris că voia s-o publice. După o tăcere de patruzeci de ani şi după evenimentele din decembrie 1989, i-a prezentat, fără să mă avertizeze, manuscrisul, lui Liviu Călin, care s-a hotărât imediat să-l publice.

I.M.: – *Dar cititorii din exilul românesc de la Paris?*

A.V.: – Sub formă de manuscris, n-au cunoscut romanul decât Monica Lovinescu şi Mircea Eliade, care s-a luptat din răsputeri să-l publice. Din păcate, am avut neşansa unei foarte proaste traduceri în franceză. Una dintre cele mai importante edituri franceze, *Les Éditions de Minuit*, îl acceptase totuşi, cu condiţia să-i prezint o nouă traducere. Dar împrejurări personale şi o criză morală m-au făcut să renunţ la orice demers.

NEBĂNUITELE CĂI ALE SCRIITORULUI
sau
ATÂTA VIAȚĂ, ATÂTA ARTĂ, CÂTĂ UIMIRE

„Înțeleptul este acela care se miră de toate.”

Gide, *Fructele pământului*

Obsesia alunecoaselor aparențe

Şi de data aceasta am vrut – am vrut din răsputeri – ca Franța (unde urma să stau câteva luni, ca bursieră a guvernului francez pentru traducerea şi comentarea operelor complete ale lui Proust, la care lucrez) să fie pentru mine o casă locuită de oameni, un spațiu al cotidianului. Ceva obscur şi cald, venind din cel mai adânc lăuntru al ființei mele, pornire irațională, incontrolabilă, aspirând către o indicibilă împlinire – pe care voi încerca să o cunosc, fie şi numai într-o infimă parte a ei, scriind aceste rânduri –, refuza cu un fel de calmă, dar neclintită răbdare orice reflex turistic, orice abordare muzeală. (Şi aceasta spre disperarea prietenilor mei români de la Paris, care-mi măsurau şi îmi drămuiau timpul, mă zguduiau amintindu-mi întruna că „în curând voi pleca şi cine ştie când mă voi mai putea întoarce, sau dacă mă voi mai întoarce”, îmbarcându-mă aproape fără voia mea în tot felul de expediții culturale – pentru care astăzi când, restituite de memorie, au devenit ale mele, le sunt recunoscătoare.)

Îmi displace, mai mult chiar, sunt aproape lovită de neputinţa de a cutreiera muzeele, de a privi oraşe, munţi, câmpii, străzi, edificii ca pe tot atâtea obiecte expuse curiozităţii turistice. O asemenea privire îmi cere un efort fizic pe care nu-l pot înlătura şi duce până la capăt. De ce rezist oare atât de greu la această faptă care pe unii îi umple de satisfacţie, dând chiar un sens existenţei lor? Poate că explicaţia trebuie căutată nu numai în mine ca individ: pentru o întreagă categorie de intelectuali din generaţia mea, Franţa a fost întotdeauna însuşi MITUL Culturii, o imagine intens şi artificial colorată, încremenită şi livrescă, ce era totodată – paradoxal! – şi o caldă intimitate româno-franceză (cazul meu fiind „agravat" nu numai de studiile şi meseria mea de profesor de limba şi literatura franceză, dar şi de o copilărie profund marcată de influenţa tatei, strălucit profesor de franceză şi mare iubitor al Franţei).

Să zaci la o masă într-o cafenea pariziană – oh! poetica, semiotica acestor cafenele! (s-a scris şi s-a publicat nu de mult o astfel de carte: *La Poétique du café français*) –, de fapt undeva pe trotuar şi totuşi nu chiar pe trotuar, într-un loc unde intimitatea cotidiană a cafenelei s-a şi deschis, păstrându-şi în parte închiderea protectoare, către pulsaţia vie, primejdioasă, imprevizibilă, atât de fascinantă, mereu uluitoare, a străzii, către spectacolul ei năucitor pentru privirea mea de intelectual din Est: iată un mod, cel pe care mi se părea că l-am găsit eu cel puţin, de a participa la o trăire autentică, de a străpunge pereţii lucioşi şi duri ai clişeelor, de a trece dincolo, într-o lume adevărată. În care lume adevărată? Îndărătul primelor aparenţe

găsesc altele, cafeneaua pariziană îmi apare la fel de clişeiformă ca şi imaginea Turnului Eiffel de pe o carte poştală ilustrată, convenţionale şi identice – în ciuda înşelătoarei lor diversităţi –, aceste locuri de întâlnire la scară naţională sunt aproape instituţii birocratice. Ceva îmi rămâne inaccesibil, ceva îmi scapă întruna, am senzaţia că totul în jurul meu este un fel de operetă, că viaţa nu este aşa, nu poate fi aşa. Parcă aş călca în gol, în golul dintre două realităţi, cel dintre lumea mea şi cea de aici. În metroul parizian mă uit cu cea mai concentrată atenţie – am intrat, îmi dau seama, în rolul „bunului sălbatic" – la fiinţele umane care mă înconjoară: o aparenţă netă, fără fisură, ascunzându-şi bine misterul. Mă gândesc la felul cum Nathalie Sarraute, căreia tocmai i-am făcut o vizită şi cu care am avut o lungă discuţie, intuieşte personajul romanesc „tradiţional", în faţa căruia simte o perplexitate, o stupoare ce mi se pare că seamănă cu ceea ce simt eu acum. Privesc – sunt în metroul parizian, atât de aproape de toate aceste fiinţe a căror respiraţie o aud, o simt – ca printr-o lupă, până când ameţesc, fiecare detaliu al texturii îmbrăcăminţii, fiecare cută a pantofilor, fiecare por al pielii, fiecare mişcare a mâinilor ce ţin o servietă, o poşetă, fiecare tresărire a trupurilor care mă înconjoară, orice mi-ar putea vorbi despre aceste supranaturale făpturi. Necunoscute, păstrându-şi intact privilegiul de a rămâne pentru mine locuitori ai unei alte planete. Pentru mine care vin dintr-un ţinut al umilinţei, al suferinţei şi al minciunii, dintr-un lagăr de concentrare unde se suferă de foame şi de frig şi despre care ei nu ştiu mai nimic, deşi se află doar la două ore şi jumătate de zbor cu avionul depărtare de el. Era în noiembrie 1989.

Sosesc la Arles (cu un spectaculos T.G.V. până la Avignon, de unde iau un tren obişnuit), la Colegiul Internaţional al traducătorilor, unde sunt invitată pentru tradiţionalul (deja) colocviu anual (în 1989 pe tema: „Traduire la théâtre"). E noapte. Nu văd nimic din oraş prin geamul unui taxiu care mă duce la Colegiu. Clădire veche, mai bine zis străveche (un spital din secolul al XVI-lea, unde a fost internat Van Gogh, marele nume ce poate fi întâlnit la tot pasul în Arles, pe firme, etichete de sticle cu vin, cărţi poştale ilustrate etc.), renovată într-o manieră al cărei secret nu-l posedă poate decât Franţa: toate elementele originare sunt menţinute şi chiar, aş spune, exhibate, prin includerea lor într-o structură pe cât de discretă pe atât de solidă, purtătoare de confort modern. Câţiva traducători din limba franceză veniţi din diferite ţări sunt adunaţi în faţa unui televizor. O poloneză se ridică, mă întâmpină, mă ajută să-mi duc bagajele. Nimeni nu mă întreabă nimic despre România, dar îi simt – nu mi se pare doar – pe toţi foarte curioşi, foarte dornici să afle cum trăim şi cum gândim noi, românii. Mă văd o clipă prin ochii lor: un animal ciudat, venit dintr-un loc al absurdului, al deriziunii, al nebuniei, pe care oamenii din lumea civilizată nu şi-l pot închipui nici măcar în chipul cel mai vag.

Dimineaţa mă scol devreme şi ies în stradă. Oraşul Arles îmi apare în toată splendoarea lui artistică. L-aş putea revedea de mii de ori şi aş încerca de fiecare dată aceeaşi uimire incitantă şi creatoare. Imaginea lui nu se uzează prin receptare repetată, rămâne mereu surprinzătoare, nouă, blazarea, obişnuinţa nu au priză asupra ei. Case vechi de mai multe secole, unele chiar din secolul al XIV-lea, unele renovate (cu multă iscu-

sință, în respectul elementelor arhitectonice specifice), altele – poate acestea sunt cele mai frumoase – lăsate în paragină. Toate au mari șemineuri, în care când e frig se face focul, localnicii încălzindu-se precum strămoșii lor din evul mediu. Toate sunt mobilate în vechiul stil provensal și împodobite cu senzaționale buchete de flori și frunze uscate, adevărată artă a locului, dimpreună cu aceea de a parfuma întreaga casă cu levănțică. În afară de case, monumente uriașe, în parte ruinate, de o mare frumusețe, de pe vremea romanilor, dar și prăvălii de lux, dar și mari magazine ultramoderne, uriașe panouri publicitare viu colorate. Un efect de armonie. Curios: nu mai simt între mine și real acea pojghiță separatoare a clișeului, a aparenței înșelătoare. Poate pentru că trăiesc în perpetua uimire – care nu te poate duce decât către un adevăr al tău profund – pe care mi-o suscită desăvârșitul *obiect estetic*, capodopera Arles? Mă așez la o masă într-o cafenea aproape goală, privesc strada pe care la ora asta trece puțină lume, și încep să plâng. Plânsul acesta înseamnă atât de multe lucruri – e un plâns la care te poate duce uimirea totală, insuportabilă, ceea ce francezii ar numi „éblouissement” –, încât nu mă simt în stare să-l analizez aici. Poate ar trebui să scriu o carte întreagă doar despre acest plâns al meu din ziua când eu, româncă venită din București în noiembrie 1989, am descoperit orașul Arles în intacta lui frumusețe, în armonia și echilibrul lui.[1] Îmi vine să opresc trecătorii și să le

1. Mă voi prăbuși în același plâns al insuportabilei uimiri în august 1999, când ochii mei vor vedea prima oară mănăstirea Sucevița și îi vor îndura cu greu nemărginita frumusețe.

vorbesc despre fericirea lor de a trăi în acel spaţiu magic. Mai târziu am întâlnit de câteva ori în textele consacrate oraşului Arles formula „Arles, ville magique", şi am aflat că acel loc are cu adevărat puteri magice, foarte mulţi dintre cei ce vin doar pentru a-l vizita rămânând aici toată viaţa, incapabili să se mai smulgă de sub puterea unei forţe ciudate, ce le paralizează parcă orice iniţiativă de a pleca (era şi cazul prietenilor pe care aveam să mi-i fac aici). În ciuda prezenţei atâtor semne de viaţă occidentală modernă, oraşul profund pare a fi în afara timpului, protejat împotriva vicisitudinilor istoriei, sau tocmai prin ele, după spusele unora: tocmai sărăcia a salvat oraşul de la demolare şi reconstrucţie, l-a lăsat aşa cum l-a păstrat şi totodată l-a atacat timpul. Formula „ville magique" era probabil şi ea un clişeu comercial dătător de iluzie, dar asupra mea, aici, în faţa capodoperei Arles, ea acţiona prin mecanisme estetice care anihilau orice senzaţie de inautenticitate, fals, contrariere.

Arles, pentru mine: un loc la care vrei să te duci parcă dincolo de propria-ţi voinţă, şi totodată un loc din care pleci întruna tocmai spre a te întoarce încă o dată şi încă o dată. Îmi însuşesc formula publicitară, mult folosită şi care începe să nu mai comunice nimic, *un loc magic*, şi o reinvestesc cu sensul ei prim: mişcarea circulară pe care o descriu şi care mă apropie tot mai mult, în rotiri tot mai strânse, de mine însămi, ţine de magie. E o experienţă dificilă, ca orice trăire iniţiatică; Arles e pentru mine un ţinut sacru, mitologic, un loc ale cărui sensuri abia dacă încep să le silabisesc.

A fost mai întâi un clişeu livresc, o reţea de simboluri culturale: în timpuri imemoriale, ce mai per-

sistă vag în intelectul care încearcă să-mi amintească. Apoi un articol de dicționar și un paragraf de ghid turistic. Textură de alb și negru jucând promițător la orizont. Ceva poros care începe să devină dens, impenetrabil, tainic. Un sâmbure dur, cu un miez moale și gustos, la a cărui substanță hrănitoare nu ai cum să ajungi. O scoică pescuită în Mediterana, în apele albastre ce scaldă pământul Provenței.

Apoi a fost sosirea, pe întuneric, după o călătorie ce-mi dăduse un sentiment de panică, de parcă mă îndreptam spre capătul lumii, copil rătăcit ce-și pierduse mama. Întunericul parcă solidificat din taxiu. Oare voi intra vreodată în sâmbure, în scoică?

Din elemente răzlețe, disjuncte, se închează și se organizează pentru mine „mitul Arles" (alături de el, deci exterior lui, „conceptul Arles"). O lumină incandescentă, în care toate contururile îmi apar tivite cu o boare violetă, case străvechi, din piatră, netencuite, cu porți groase de lemn al căror prag se află la nivelul trotuarelor unor străzi foarte înguste, uriașele arene romane în jurul cărora orașul se aglutinează în deplina-i coerență stilistică, Ronul și La Roquette, Le Méjan cu modernul – și totodată cât de mult în spiritul artistic al locului – complex editorial „Actes Sud", instalat într-un autentic edificiu medieval, biserica Saint-Trophine, lazaretul zidit la începutul secolului al șaisprezecelea, în care a fost internat Van Gogh, devenit acum „spațiul Van Gogh" (Universitatea, Colegiul, Mediateca), pajiștile de levănțică, livezile de măslini. La Camargue, sălbatecă, uneori cenușie, uneori atât de colorată cu păsările ei măiestre, taurii și caii ei, întotdeauna decupată puternic pe un orizont scund, șirurile falnice de trestii ce ne însoțesc pe drumurile roșiatice,

platani care par statui luate din catedrale şi presărate în calea noastră, muntele Luberon cel mereu liniştit, privindu-ne ca un sfincs domestic, *mas*-urile risipite în nesfârşirea acelui pământ, uneori abia ghicite după misterioase semne, mirosul tare al ierburilor ce ard sub soarele atârnat deasupra eternei *garrigue*, cea peste care rătăcea visul lui Daudet, şi iarăşi oraşul, cu firmele-i luminoase, cafenelele şi restaurantele în care se pot mânca delicioase şi istorice feluri parfumate cu *thym* şi usturoi, cu unghiurile lui clare, geometrice, ca într-o pictură de Cézanne, prin care răbufneşte la răstimpuri mistralul, împrospătând, spălând parcă totul. Şi oamenii, cei care au modelat şi au fost modelaţi de acest ţinut, cu accentul lor ce rămâne o clipă mai mult pe sfârşitul cuvântului, de parcă l-ar cânta, cu firea lor aspră şi deschisă. În preajma lor, oricine ai fi şi de oriunde ai veni, te simţi acasă, bine aşezat în acest loc unde totul întâlneşte arta, devine, este artă.

Cu un grup de prieteni francezi străbat Provenţa în lung şi-n lat. Mă obişnuiesc cu lumina ei, mai intensă, de o limpezime pe care nu am mai întâlnit-o, după ce bate mistralul. Chiar când cerul este înnourat sau se lasă seara, contururile rămân înconjurate de o aură strălucitoare, ce-şi află parcă sursa în lucrurile înseşi. Mă obişnuiesc cu tăria aerului, îmbibat cu miresme obsedante de levănţică şi de cimbru, cu liniile şerpuitoare ale măslinilor, cu tonurile portocalii şi roşii ale pământului, învăluite mereu, fie că e vară, fie că e iarnă, într-un abur liliachiu. Pe marginea unui drum de ţară dau cu ochii de un şir de tufe de păducel înflorit, *l'aubépine* din romanele lui Proust. Mergem tot mai

adânc spre Camargue, pe o limbă tot mai îngustă de nisip, asaltați de o mare ce-și aruncă spuma, albă ca o neașteptată zăpadă, spre noi. E capătul lumii, totul e de o sălbăticie care ne îmbată de fericire, ne uimește și ne înspăimântă. Panourile publicitare au dispărut de mult, ca și orice indicatoare de direcție. Ajungem la o așezare pescărească unde mâncăm scoici și bem vin roșu. Pornim spre casă și o clipă credem că am rătăcit pentru totdeauna drumul. Mă simt în grosimea realității, decalajul dintre suprafață și ceea ce se ascunde îndărătul ei a dispărut. Intru în comuniune cu lumea: cu natura și, prin mijlocirea ei, cu oamenii. Uimirea poartă acum numele de grație, har.

Sfârșitul lui decembrie 1989. Sunt la Paris, în casa unui prieten. Încremenită în fața televizorului, bolnavă de fericire și de neliniște. Franța întreagă urmărește timp de săptămâni ce se întâmplă în România. Peste tot au apărut mari afișe: „S.O.S. România". Ascultând radioul toată noaptea, uitându-mă la televizor toată ziua – amândouă se ocupă numai de evenimentele din România –, cred uneori că mă aflu la București. Rămân închisă în casă până la reîntoarcerea la Arles, care are loc peste trei săptămâni.

Sunt din nou la Arles. Prietenii mei mă întâmpină ca pe o ființă de esență divină. Au o mare admirație pentru România și pentru români, citesc ziarele și urmăresc emisiunile de radio și televiziune consacrate României de parcă ar fi vorba de propria lor cauză, vor să ne cunoască istoria, geografia, să audă cum sună limba română. Sunt extrem de mândră că foarte mulți

români vorbesc franceza, își regăsesc în această oglindă o conștiință națională ațipită care începe să se trezească. Este extraordinară această capacitate a francezilor de a se solidariza, spuneam. Francezii se grăbeau să mă contrazică: niciodată Franța nu s-a solidarizat în asemenea măsură cu un alt popor. Arles s-a înfrățit cu Alba-Iulia, către care pornesc convoaie de camioane pline cu alimente, haine și cărți. Sunt asaltată cu întrebări. Vom avea multe de învățat în plan spiritual de la popoarele din Estul Europei, îmi spune o modestă bibliotecară. Este cuvântul de ordine care circulă printre mulți francezi. Îi fascinează ideea că în Europa secolului al XX-lea mai există încă oameni care sunt în stare să moară pentru libertate. Le vorbesc, le vorbesc, le vorbesc. Simt cuvintele pline de consistență în gura mea, obsesia alunecoaselor aparențe nu mă mai bântuie. Pentru câtă vreme oare?

O mică – și sfios uimită – voce lăuntrică

De câte ori mi se cere să-mi spun părerea despre condiția femeii în România, sau despre condiția femeii scriitor, a femeii intelectual – ultimele două „teme" implicând în mare măsură și descrierea unei trăiri, a unei experiențe personale, deci, în bună parte, caracterul unei confesiuni – am o primă reacție de refuz, îndată înlocuită de una contrarie, care se dovedește mai puternică. Și iată-mă încă o dată în situația de a depune mărturie în legătură cu ceva care este fără îndoială un adevăr al meu important, de vreme ce simt din când în când nevoia să-l rostesc.

Într-un caz ca acesta, când discursul este empiric (în raport cu cel al unui „specialist": sociolog, psiholog, psihanalist, istoric – eventual al mentalităţilor etc.), văzându-se pe sine (chiar dacă punerea în cuvinte, „exprimarea" îl pot trăda) unic, ireductibil la un altul, o cale bună ar fi (este pentru mine) o repetată introspecţie. Ideile care circulă în jurul nostru cu privire la problematica a ceea ce numim condiţia femeii, sloganurile, prejudecăţile, până şi anecdotele formează un context cu neputinţă de eludat chiar şi pentru acea instanţă concret-individuală ce şi-ar propune să nu se încreadă decât într-o cunoaştere produsă prin mijlocirea propriei trăiri. Totuşi, în acest tip de tentativă care ar fi cea pe care o fac acum, tot acest mare, supărător zgomot trebuie pus între paranteze, căci altminteri ce şanse am mai avea să auzim vocea firavă ce vine dinlăuntrul nostru şi vrea să (ne) spună un adevăr al ei?

Această voce îmi spune ceva despre „problematica" în chestiune, chiar înainte de a începe să spună: prima ei mişcare este retractilă (de ce?), de refuz, desigur, dar de un straniu, tulbure, suspect refuz. Dacă cercetez mai bine, mi se pare că desluşesc o mică nuanţă ce ar putea fi formulată astfel: sunt uimită că mi se pune o asemenea întrebare (de fapt) tabu şi totodată mi-e (vocii din mine îi e) teamă de ridicol, de caricaturizarea adevărului printr-un rău context, de o etichetă care îngroaşă, deformează şi încremeneşte acest adevăr, spune cu totul altceva decât spune el.

Căci aici intervine tumultul acelei mentalităţi multiseculare de care vorbeam mai sus, al acelui context, care se smulg dintre parantezele între care am

încercat să le pun. Or, poate exista *un semn* mai evident decât această mişcare retractilă că ceva nu este în regulă? De ce această reticenţă? Mult mai palidă acum decât în îndepărtata mea tinereţe, ea persistă totuşi. De ce?

O presupunere poate corectă ar fi următoarea: eu însămi particip la perpetuarea discursului totalitar şi discriminatoriu despre condiţia femeii printr-un fel de asumare a lui cu semn negativ. O revoltă – probabil şi ea multiseculară, transmisă din mamă-n fiică – mă obligă să accept „provocarea" şi să vorbesc, să las mica mea voce lăuntrică să bâjbâie după propria-i rostire şi să încerc să o traduc. Mă găsesc din nou în plin paradox: tentativa mea îmi apare pe cât de vană pe atât de necesară.

Vană, pentru că eu cred că femeile pe de o parte, bărbaţii pe de alta, sunt meniţi în vecii vecilor, ontologic, să trăiască o stare de separare pe care eu o percep ca ineluctabilă. Nivelurile la care această stare se poate manifesta sunt dintre cele mai variate, începând cu cel al coexistenţei sociale şi terminând cu cel metafizic. Variate sunt şi modurile de manifestare, după epoci, civilizaţii, culturi. Ale separării şi discriminării în defavoarea femeii. De asemenea, „raporturile de forţe" pot varia, după epoci, civilizaţii, culturi. Dar separarea şi discriminarea rămân. Ele sunt aici, trăim cu ele, ne-am obişnuit cu ele, ne-am intoxicat cu ele. Sunt atât de insidioase, încât nu numai că nu le luăm în seamă, dar credem chiar că au dispărut. Transpar până şi în modulaţiile vocii unui bărbat îndrăgostit care încearcă să cucerească o femeie. Aflu cu stupoare că intelectuali distinşi din cercul meu le comunică nevestelor

lor de dimineața până seara și fără humor că „bărbatu-i cap femeii", invocând *Biblia.* Și cu aceeași stupoare aflu că în Franța femeile au căpătat drept de vot abia în anii șaizeci. *Nil miraria, nil miraria*, îmi spun și iar îmi spun, căci ideea nu poate intra în capul meu.

Tentativa mea îmi apare însă și necesară, pentru că eu cred, de asemenea, și cu aceeași tărie, că speranța și gândirea, acțiunea pozitivă trebuie cultivate de noi în fiecare clipă a zilelor noastre și că *întâlnirea* dintre o femeie și un bărbat este, virtual, posibilă, ei împlinindu-se unul prin celălalt atunci când le este dat și cât le este dat, după cât de mare e puterea iubirii lor. E contradicția, de fiecare femeie trăită în revelație și dincolo de social, și probabil că și de fiecare bărbat, dar din perspectiva opusă, surpriza, uimirea, șansa lor, prin care își transformă clipa în eternitate.

(Îmi spune mica mea voce lăuntrică, mica mea voce care – obosită? – nu mai vrea să-și continue rostirea, o amână pentru altădată. Dar nu-i oare și acesta un *semn*?)

Exilul ca mister impenetrabil

Până nu de mult, îmi spuneam, urmând o paradigmă camusiană conform căreia există atâta tragic câtă conștiință a tragicului, că există atâta exil câtă conștiință a exilului. Spunând aceasta, afirmam implicit că omul, prin ceea ce-l definește mai acut, conștiința, este, fie și numai virtual, eternul exilat, idee ce ar putea fi reformulată și astfel: ontologic, omul

este condamnat la exil ca virtualitate ce se realizează cu atât mai implacabil cu cât partea de umanitate din om este mai substanţială.

Vorbesc aici de un exil care ne priveşte pe fiecare dintre noi, pe fiecare individ uman adică. E un exil căruia i se poate spune metafizic, căci, deşi înrădăcinat în contingent prin bietele noastre trupuri şi suflete supuse marilor şi măruntelor determinări ale unei Istorii comune şi ale unei Istorii personale, el îl depăşeşte trecând o limită şi proiectându-se spre o zonă ce îl transcende.

Acest mod de a pune problema nu lasă nicidecum la o parte exilul politic, cu care ultimele decenii ne-au obligat să ne confruntăm pe fiecare dintre noi fie şi măcar pentru o clipă, fie şi pentru că un prieten trăia condiția de exilat politic, ceea ce ne arăta insistent că noi înşine am fi putut oricând să o trăim. Doar meditația susţinută asupra acestei forme de exil, meditație care a cunoscut ea însăşi mai multe faze în cazul meu, mi-a dat – cred – deschiderea, harul de a o intui şi apoi de a o conştientiza pe cealaltă.

Făcând această afirmație, îmi dau seama că mă situez pe nisipurile cele mai mişcătoare, căci, în bună logică, ar trebui pe dată să adaug: există nu numai atâta exil câtă conştiinţă a exilului există, dar există şi tot atâtea exiluri – moduri de a trăi, de a percepe, de a defini exilul – câţi indivizi exilaţi. Şi să mai adaug şi altceva: ca în orice raport problematic cu unul dintre chipurile lumii, în loc să se clarifice (ce înseamnă însă a se clarifica? poate a întrerupe neîntrerupta uimire a conştiinţei autentice în fața lumii?), prin încercarea, pe care am reluat-o de-a lungul întregii mele vieţi, de

a pune oarecare ordine în relația mea cu ideea de exil, aceasta își multiplică fețele fulgurante, la infinit (teoretic, dar cu originea în concretul trăirii). Mă aflu în fața aceluiași mister ce m-a tulburat totdeauna și a cărui cheie am tot căutat-o, cu un fel de uimită înverșunare, fără a o găsi. Dimpotrivă, ca orice mister, el devine tot mai dens, mai impenetrabil, orbitor de impenetrabil în lumina-i absolută.

Multă vreme am crezut că exilatul – pe atunci termenul avea pentru mine, ca și pentru aproape noi toți, un sens exclusiv, radical politic – este un om fericit. Aveam mulți prieteni „fugiți" – autoexilați – în Occident. Vederea mea asupra lor era cea a deținutului rămas în închisoare și care se gândește la cei care au evadat de aici ca la niște norocoși ai soartei. Dar cu timpul, cu o teribilă încetineală, așa cum se întâmplă uneori pe drumul unei inițieri (căci alteori poți avea parte de o evidență, de o revelație fulgerătoare), am început să știu, printr-o identificare pe care numai prin iubire o izbutești, că, pentru cel care are conștiința exilului, acesta este una dintre experiențele cele mai dureroase ce i-au fost date omului modern (dar și omului dintotdeauna, în zilele noastre fenomenul a căpătat însă proporții de masă), dar și una ce-i oferă și cele mai mari șanse de a se regăsi, de a intra în armonie cu sine, de a se mântui. Exilul politic, menținut de conștiință ca un adevăr cert, poate astfel duce la descoperirea (prin trăire, bineînțeles, și doar apoi prin problematizarea lui) exilului metafizic, religios sau laic.

E o ruptură, o sfâșiere ce se repară, se compensează prin împlinirea (sau numai prin faptul de a tinde spre împlinirea) într-o altă realitate, cea a unei patrii

ideale, pe care exilatul şi-o construieşte treptat, menţinând-o totdeauna în inima şi în spiritul său. Condiţia de exilat se capătă de-a lungul unei vieţi printr-un exerciţiu care cere o fidelitate, o răbdare, o credinţă. Asta am înţeles şi eu încetul cu încetul, de-a lungul a multe decenii: faptul de a fi „fugit" în Occident, sau în orice altă parte a lumii, nu-l transformă automat pe „fugar" într-un om fericit, dar nici într-un exilat.

Recent însă am mai înţeles ceva, ceva care mi-a răsturnat premisa de la care am pornit: nu *toţi* oamenii sunt ontologic condamnaţi la exil. Există şi unii indivizi „dăruiţi" – oamenii îi numesc sfinţi – care nu intră în această regulă. Ei sunt – cel puţin aşa cred eu – mulţi şi, în deplina lor umilinţă şi iubire de oameni, anonimi. Uneori numele lor intră în conştiinţa oamenilor. Maica Tereza sau N. Steinhard – îmi spun – s-au situat firesc, prin graţie divină, dincolo de orice problematică a exilului. „Experienţa" (nu e prea laic acest cuvânt?) lor cere însă, din partea celui care ar încerca să scrie despre ea, un alt timp de trăire, de identificare, de reflecţie.

Centru, margine, valoare (exerciţiu de uimire)

Ca să existe centrul, sinonim cu excelenţa, cu instanţa producătoare şi purtătoare de cea mai mare valoare, trebuie să existe şi marginea, umila, frustrata margine, marginea cea chinuită în acelaşi timp de com-

plexe de superioritate și de inferioritate, și care își adoră centrul, de la care nu-și poate desprinde privirile uimite, și care își urăște centrul, invidiindu-l, blestemându-l, încercând și nereușind să se sustragă magiei lui fascinatorii.

Fiind vorba de un binom, de un cuplu antinomic, iată o primă (și poate și cea mai importantă) constatare: centrul nu ar exista dacă marginea nu ar exista. Așadar: slăvit fie centrul, dar slăvită fie și marginea.

Evident, relația poate fi răsturnată și putem spune tot în buna logică: dacă centrul nu ar exista, nu ar exista nici marginea. Această aserțiune, la fel de adevărată deci ca și cealaltă, este – așa ni se pare cel puțin – nu foarte semnificativă, și oricum deloc spectaculoasă, căci nu marginea e purtătoare de cea mai mare valoare.

Iată deci și o a doua constatare: un mod de a recunoaște centrul în raport cu marginea este acela de a-i măsura valoarea. Dar, așa cum s-a mai arătat aici, un centru poate fi margine în raport cu alt centru, principalul criteriu de stabilire a acestui nou binom fiind, fără îndoială, valoarea, după cum și marginea poate fi centru în raport cu o altă margine, în funcție de același criteriu: valoarea.

Dar figura pe care o desenez eu aici este lineară și nu are decât o utilitate didactică. În ființarea lor concretă, toți acești centri care sunt totodată și margini formează o constelație sau, dacă preferați, o rețea. Un centru, cândva, strălucea mai puternic, dominându-i pe toți ceilalți: Parisul (sau cel puțin aceasta era reprezentarea europeană), acum numărul centrilor egal dominatori s-a înmulțit.

Dar iată și o altă constatare: valoarea produsă și purtată de margine tinde întotdeauna să migreze spre

(un) centru. După cum şi cea produsă de (un) centru are aceeaşi tendinţă migratoare. Fenomenologia acestor două mişcări de sens opus este total diferită.

Între centru şi margine există o tensiune – mai sus arătată ca iubire, ură, adoraţie, respingere –, o tensiune produsă de diferenţa şi asemănarea lor, de diferenţa lor ipostaziată ca diferenţă a asemănării. Dintr-o perspectivă foarte largă am putea spune că centrul şi marginea îşi sunt complementare, dar din perspectiva mai aplicată în care încerc să mă situez, centrul îşi reflectă imaginea în margine care, la rându-i, cu un uşor decalaj faţă de imaginea precedentă, dar în flux continuu, îi întoarce (îşi reflectă în el) imaginea sa. Aşa se construieşte un raport biunivoc, la nesfârşit modificator atât al marginii cât şi al centrului şi prin mijlocirea căruia rolurile pot deveni interşanjabile.

Jocul acesta de diferenţe şi asemănări care se reflectă unele în altele modificându-se întruna este însăşi constelaţia, reţeaua, câmpul intertextual în care operează astăzi comparatismul.

Nu am spus încă un lucru important: diferenţa este una de configuraţie (ţinând de o istorie, o tradiţie, o mentalitate etc. specifice), dar şi una de valoare, sau, mai exact, şi acum poate facem observaţia care stă la temeiul tuturor acestor gânduri, de *valorizare*. Din acest punct de vedere, nici nu mai ştiu dacă mai are pertinenţă să spun că centrul are mai mare valoare decât marginea (mă refer, fireşte, în tot ce spun, la valori specific literare, artistice în general, culturale), pertinent mi se pare a spune că centrul este totdeauna mai valorizat decât marginea, că marginea nu devine centru decât printr-o valorizare superioară în raport

cu o fostă sau o viitoare margine a sa. Această valorizare sau această de-valorizare (totdeauna în raport cu ceva, cu altceva, diferit şi totuşi asemănător, temei în virtutea căruia putem face comparaţia, puțem fi comparatişti) pot fi văzute însă şi altfel: centrul este locul valorizării, marginea aspiră spre centru pentru a fi valorizată, ea rămânând, altminteri, un loc al de-valorizării. Aceste două concepte trebuie văzute *in actu* şi în relație, operând într-un câmp de relaţii.

Să facem câteva precizări. O carte în sine, de exemplu, scrisă şi apoi încuiată într-un sertar, nu este nici valoare, nici nonvaloare. Autorul ei nu poate înțelege acest lucru, pentru că un alt mit, cel al cărții descoperite şi valorizate mult mai târziu, eventual după moartea autorului, funcţionează încă foarte intens, cel puțin pe meleagurile noastre, mit care ocultează adevărul că proba valorii nu se face decât prin actualizarea care este punere concretă într-o rețea de relații (deşi el, mitul, ne povesteşte tocmai despre eternul miracol al unei asemenea instituiri de valoare prin realizarea unei virtualităţi). De unde şi suferința autorilor români – luăm acest exemplu pentru că ne este cel mai apropiat – în fața teribilei întrebări (pe care şi-o pun în singurătatea cugetului lor, dar şi în public, instituționalizând-o de-a dreptul): de ce o literatură cu o atât de mare valoare ca literatura română (uneori se spune chiar, despre poezie: cu cea mai mare valoare – şi atrag atenţia că prin asemenea aserţiuni suntem în plin comparatism, chiar dacă mai mult sau mai puţin implicit) nu este recunoscută ca valoare în străinătate? Adică în centrul față de care ne situăm ca margine. Autorii noştri, şi cred că toţi autorii de altfel, cu excep-

ţia celor, foarte puţini, care au o conştiinţă teoretică, văd valoarea ca un obiect metafizic, abstract, impermeabil, tăiat de orice raport.

Căci astfel este ea, faţă cu centrul, atâta vreme cât valorizarea nu s-a făcut prin acesta. Dacă privim sistemul literaturii române – să ne referim în continuare la ea – ca pe o monadă, în interiorul căreia are loc neîncetat un proces de valorizare, totul e în regulă. Nimic nu mai e în regulă dacă încercăm să transplantăm valorizarea gata făcută în acest sistem, într-un în afară pe care aici îl numim centrul. Valorizarea nu se poate face decât prin implicarea *in actu* în acel în afară, ceea ce duce şi la modificarea acestuia.

Dar valorizarea ţine şi de factori nonspecifici, de o conjunctură, de un hazard – aş spune – fericit. Nu de cărţi bune (valorizate ca atare în câmpul literaturii române ca monadă) ducem lipsă, ci de o tactică şi o strategie a noastră de a intra în relaţia valorizantă cu centrul. Astăzi unele ţări – nu şi România – încearcă să instituţionalizeze, prin subvenţii, această deschidere spre o altă valorizare, universală. Nu ştiu cât de mari sunt şansele şi mai ales nu ştiu cât de viabile sunt rezultatele acestei maniere. Eu cred mai mult în cele ale individului ce înfruntă în mod natural centrul, asumându-şi toate riscurile, într-un Cioran, într-un Ionescu care, într-o bună zi, asumându-şi limba în care scrie centrul (dar acesta poate fi un subiect pentru un alt eseu), devin, din marginali, emblematici pentru centrul însuşi, pe care ei, marginalii, l-au modificat în mod esenţial. Dar în această nouă configuraţie, unde mai este centrul, unde mai este marginea, sunt ei scriitori francezi, sunt ei scriitori români, sau sunt şi una şi cealaltă?

Variațiune pe tema precedentă

Noi, literatura română, noi, scriitorii români, cei morți și cei vii, cei de aici și cei de dincolo de hotarele țării, noi, așadar, toți cei ce scriem literatură în limba română, funcționăm ca un sistem, perfect prin însăși natura lui de sistem, sistem ce ar putea să-și ajungă sie însuși, funcționând așa la nesfârșit, în relativa-i autarhie.

Relativă, pentru că noi totuși avem o deschidere spre alte sisteme analoge, spre alte literaturi ale lumii, avem o comunicare cu ele. Dar nu biunivocă, așa cum am dori-o noi, ci de un fel care ne dă mereu sentimentul unei neîmpliniri.

Noi am vrea ca nu numai noi, ca sistem al literaturii române, să fim permeabili la anumite elemente ce ne vin din afară, modificându-ne uneori chiar ca sistem în funcție de acele elemente când ele sunt foarte importante, ci și acel „în afară", adică acel ansamblu de sisteme constituit din toate (sau măcar dintr-o parte substanțială din) literaturile lumii să fie permeabil la ceea ce vine de la noi, modificându-se în consecință.

Mai simplu spus: vrem să avem și noi – și îi avem în cadrul sistemului care este literatura română, dar nu și în relație cu celelalte sisteme literare – un Cervantes, un Dante, un Shakespeare, un Dostoievski, un Balzac, un Proust, adică acele genii perene ale căror opere le domină de la mare înălțime pe toate celelalte. Or, Eminescu, Caragiale, Creangă, Bacovia nu există decât printre noi, în sistemul literaturii române.

De ce oare? Argumentul limbii nu e mulţumitor, deoarece au fost scriitori care au scris în limbi de mică circulaţie şi s-au impus totuşi în acel mod decisiv pe care l-am invocat. Cum să intrăm în literatura universală – adică în reală, activă intertextualitate cu literaturile lumii? A răspunde la această întrebare înseamnă a găsi o soluţie la cvadratura cercului. Totuşi, noi suntem împreună pentru a încerca să facem asta, şi chiar dacă nu vom găsi soluţia – şi e sigur că nu o vom găsi–, vom schiţa poate un pas în direcţia cea bună. Vreau să fiu limpede, chiar dacă aserţiunea mea poate şoca: eu nu ştiu nici un scriitor român care, în sistemul literaturii române rămânând, să fi pătruns în conştiinţa universală. Cazurile Tzara, Cioran, Eliade, Ionesco nu intră în logica acestor gânduri, deoarece ei s-au integrat total, cu începere de la un moment dat, într-un alt sistem, adică în altă literatură (impunându-se abia *după ce* această integrare a avut loc), şi anume într-una ce a fost predestinată – cel puţin până acum – să impună modele, să creeze paradigme ce fascinează literaturile lumii. Prezenţa şi acţiunea cazurilor de mărimea a doua aparţinând sistemului literaturii române şi având o relativă – foarte discutabilă – forţă de penetraţie în alte sisteme, ne pot duce la evaluări exagerate în sensul bunei receptări a valorilor noastre literare, poziţie ce, cred eu, nu ne va ajuta prea mult la promovarea reală a literaturii noastre în lume. Să nu transmutăm *realitatea* valorilor noastre existente în sistemul literaturii române într-o *ficţiune* a valorilor noastre literare pe plan mondial. Atâta vreme cât în afara unor foarte restrânse cercuri de specialişti numele lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Bacovia sunt încă, în străinătate,

cu totul neştiute, e mai corect să admitem – cu mare durere, e drept – că nu suntem cunoscuţi dincolo de hotarele limbii române.

Ne-am putea oare *impune* valorile literare printr-un mare plan – strategic şi tactic – naţional, ce ar presupune subvenţii date editurilor din străinătate care ar urma să le publice, precum şi sprijinirea, în diferite chipuri, a traducătorilor din limba română în alte limbi? Poate că o asemenea întreprindere nu ar fi lipsită de urmări pozitive, cu condiția ca instituțiile statale să se limiteze la finanţare, fără alte ingerinţe, dar oare o putem noi oare declanşa? Poate că da, în timp. Acum însă cred că ar fi mai eficace să ne concentrăm forţele în sensul unor acţiuni individuale care, însumate, ar putea avea bune urmări. Ar fi acţiuni de mare perseverenţă. Scriitorul român nu se poate încă impune cu adevărat în străinătate, şi când spun *impune* nu mă gândesc la succese punctuale, sporadice, lipsite de adevărata semnificaţie, cea care dăinuie. Totuşi, şi aceste succese pot contribui la „bombardarea" continuă a receptorului, la schimbarea raportului dintre literatura noastră şi celelalte literaturi. Mai este ceva: scriitorul român nu se poate impune unor cititori străini doar pentru că el vrea asta, doar pentru că el insistă. El trebuie să ştie să stârnească o curiozitate, să se facă dorit, dorinţă care-şi poate avea originea în cele mai neaşteptate cauze. Cum să suscităm această dorinţă? Nici într-un caz prin propuneri excesiv instituţionalizate. Ne putem pune şi următoarea întrebare: de ce suntem bântuiţi de această sfâşietoare obsesie de a ne face cunoscuţi în alte ţări ca scriitori? Nu ajunge oare ca un scriitor, o operă, o literatură să aibă valoare în absolutul sistemului în care funcţionează? De vreme

ce nu vom putea niciodată spune, în absolut, unde este centrul, unde este marginea?

Cutreierând Bucureştiul ca pe o bibliotecă

Două discursuri critice absolut opuse (scăldate în mediul, nu mai puţin contradictoriu, al unui murmur difuz, ce nu şi-a găsit încă un contur, o formă, cel ce rezultă din lecturile unor cititori ce şi-au păstrat încă bucuria, „naivitatea" lecturii, spre deosebire de cititorii specializaţi, de critici) se fac *încă* auzite, cu privire la literatura care se publică/s-a publicat în aceşti ultimi ani în România. Primul spune, la modul decis, susţinut agresiv şi totodată iremediabil defetist: nu se publică decât maculatură, piaţa a fost invadată de o subliteratură care perverteşte gustul cititorilor, făcându-i treptat – pe cei care au deja gustul format – să uite ce înseamnă literatura bună, şi care-i derutează, întorcându-i pentru totdeauna de la cunoaşterea bunei literaturi, pe cei ce sunt la vârsta când ar trebui să înveţe să o guste şi să o iubească. Cel de-al doilea, dimpotrivă, constată, uneori nu fără oarecare uimire, că în România de azi, în ciuda marilor dificultăţi de tot felul prin care ea trece, se publică o impresionantă cantitate de cărţi foarte bune, adeseori traduceri, dar şi, într-o proporţie care tinde să le concureze, cărţi scrise de autori români, printre acestea din urmă reeditările scriitorilor dintre cele două războaie prevalând – aşa ar spune, parcă, o evaluare rapidă – în raport cu publicarea scriitorilor contemporani.

Acest al doilea discurs critic, pe care mi-l asum și eu, este și cel al multor români din diasporă. Veniți în țară, ei sunt de-a dreptul uluiți și euforici în fața maldărelor de cărți excepționale etalate în librării, dar și pe tarabele de pe străzi și din stațiile de metrou. Omniprezența acestor obiecte culturale – uneori chiar frumoase, cu copertile tot mai cu grijă concepute, alteori doar frapante, prea frapante, chiar țipătoare, dar n-aș vedea neapărat în asta un mare defect, ci doar o supremă, stângace tentativă de a-și chema cititorii – ne face bine, îmblânzește, structurează, civilizează orașul, îi anihilează în parte murdăria și urâțenia, îi conferă un stil. Așa cum interiorul unei case cu multe cărți este totdeauna frumos, tot astfel Bucureștiul începe să capete o timidă și înduioșătoare frumusețe prin cărțile sale pretutindeni răspândite, cărți bune și cărți proaste, fraternizând într-un fel de vertiginoasă solidaritate. Cu timpul, cărțile proaste vor dispărea, împlinindu-și destinul de obiecte de consum (poate necesare nouă și ele acum, de ce să nu acceptăm această evidență, de ce să practicăm o discriminare a cărei utilitate nu mai e cazul să fie demonstrată, valoarea oricum alegându-se în cele din urmă de nonvaloare).

Anul 1994 mi se pare a fi cel în care, după confuzia anilor 1989–1993, se precizează buna tendință. Mai mult chiar, aș spune că în acest an s-a putut vedea limpede că bătălia a fost câștigată de cartea bună. O bătălie, căci vor urma, desigur, alte și alte bătălii. De asemenea, în raport cu anii anteriori, cred că în acest an 1994 s-au publicat relativ multe și valoroase cărți scrise de autori contemporani – poezie (incredibil de multe cărți de poezie), eseu, roman și proză scurtă,

teatru – restabilindu-se astfel un echilibru, chiar dacă precar, între acestea şi (atât de importantele totuşi) traduceri.

Unii dintre noi au conştientizat poate o realitate ce le scăpase în anii imediat anteriori, în virtutea unei inerţii înrădăcinate într-o veche habitudine, şi anume că lucrurile încep să se întâmple şi la noi ca în Occident: nu atât criticii sunt cei ce impun pe piaţa literară cărţile, cât editorii. Pentru România există, desigur, şi explicaţii specifice, legate de acţiunea în sine a criticii, care dă sentimentul că trece printr-un moment de derută, dar principala explicaţie e aceeaşi: cei ce deţin mijloacele financiare de a publica o carte deţin şi puterea de a o alege şi impune, de a crea – pentru scurt timp sau pentru totdeauna – celebritate şi valoare. E poate fenomenul cel mai interesant pe care-l percep şi sunt sigură că această mutaţie va deveni şi mai sesizabilă în anii următori.

Nu-mi rămâne deci decât, până în momentul când se va ajunge la o nouă punere în ecuaţie a celor două entităţi, critică şi edituri, să privesc cu toată încrederea către acestea din urmă, printre ele existând câteva care au făcut deja ceva în aceşti ani şi, sunt sigură, vor face tot mai mult pentru literatura din România.

„Am început să scriu poezie din ziua când, pentru prima oară, m-am pomenit că mă uit la mâna mea cu uimire”

L-am cunoscut pe Nichita Stănescu prin anii 1955–1956 (poate chiar cu un an-doi mai devreme?),

pe vremea când nu-şi publicase încă primul volum, dar publica prin reviste. Fusesem colegi de Facultate (nu de an, nici de secţie), frecventam aceleaşi cercuri şi aveam prieteni apropiaţi comuni: pe Modest Morariu, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Nicolae Breban, Matei Călinescu. Fapt ciudat: nu izbutesc să-mi amintesc prima noastră întâlnire, deşi ea trebuie să fi fost pentru mine un eveniment. (Florea Fugariu îmi adusese câteva poeme – bătute la maşină – ale unui tânăr poet necunoscut, pe numele său Nichita Stănescu, care părea a vrea şi a putea să reînnoiască poezia română, ajunsă în acei ani la mare impas. Citindu-le, am simţit că mă aflu în faţa unui fenomen extraordinar, a unei nesperate şanse.) Poate, într-o bună zi, memoria afectivă îmi va dărui totuşi acea imagine primă, cea mai preţioasă probabil, acum parcă definitiv pierdută pentru mine. De ce oare nu reuşesc să mi-o amintesc nici ca stare nebuloasă? Poate pentru că, înainte de a ne cunoaşte şi a deveni prieteni, Nichita era deja pentru mine – ca şi pentru alţi câţiva din generaţia noastră – un mit: mitul Poetului. Poate pentru că Nichita avea în făptura şi felul său de a fi, de a se mişca, de a vorbi, ceva proteic, mereu schimbător, mereu în mişcare, cu neputinţă de fixat într-o unică şi imobilă imagine. Să-l fi întâlnit totuşi prima dată în acea căsuţă veche bucureşteană – nu ştiu în ce cartier s-o plasez –, pe jumătate îngropată, unde locuia cu Doina Ciurea, care-i era soţie? Îmi amintesc vag o ambianţă înceţoşată, misterioasă, şi pe noi, umbre încremenite în faţa unor pahare cu vodcă, „aşteptându-l pe Godot" (cum sta scris cu cretă pe o tablă neagră, fapt ce mă frapase de cum intrasem în odaie).

Nichita, ca ins – dar cum să-l disociez de Nichita-poetul? –, era întruchiparea însăşi a amabilităţii şi a fanteziei, a graţiei şi a farmecului, constantă care ţinea, neîndoielnic, de modul său armonios, fericit, de a se raporta la ceilalţi şi la lume, dar şi, cred, de o strategie (probabil, la început cel puţin, inconştientă) de protejare a sa ca fiinţă de carne şi de sânge, dar şi a sa ca poet, ca *eu* creator, în faţa agresiunii unei exteriorităţi multiforme. Acest mod al său de a fi, în anumite forme de manifestare ale sale, a putut fi tratat drept „conciliant" şi chiar „conformist". Eu văd în el o carapace autoprotectoare pe care şi-a secretat-o însuşi sâmburele moale, şi viu, şi vulnerabil al unei poezii care voia să se apere de ceea ce o putea omorî. „Conformismul" lui Nichita era unul bine calculat şi dozat, supus unui singur scop: nonconformismul poeziei. Nichita a trăit pentru vocaţia lui de poet. Există perioade în istorie când artistul trebuie să facă în fiecare clipă opţiuni decisive de raportare a artei sale la agresiunea acţiunii totalitare, a cărei logică este să-l anihileze, pe el şi opera sa. Cu mult noroc, cu o stea bună deasupra capului, unii – puţini – au rezolvat această cvadratură a cercului. Nichita şi-a făcut opţiunile sale, totdeauna subsumate poeziei sale. Tot mai mult îl văd pe Nichita ca pe o fiinţă eroică (în sensul în care marele creator este eroic), pentru care poezia a fost un destin pe care şi l-a construit în vremuri potrivnice poeziei.Sub aparenta lui amenitate („Bătrâne": acest mod al lui de a se adresa tuturor, femeilor şi bărbaţilor, prietenilor şi neprietenilor, spune mult despre ceea ce încerc să sugerez aici), disponibilitate frivolă – oricine era la fel de binevenit în preajma lui –, sub surâzătoarea lui

risipă de sine, am simţit totdeauna o concentrare, o încordare inuman de rece către singurul lucru care conta pentru el: poezia.

„Bătrâne, mi-a spus el odată, un poet de performanţă trebuie să fie ca un mare jucător de fotbal pe teren: mereu în priză, mereu în atenţia publicului".

Şi tot el mi-a mai spus, mărturie preţioasă, una dintre cele câteva mari mărturii de la care a pornit această carte: „Bătrâne, *am început să scriu poezie din ziua când, pentru prima oară, m-am pomenit că mă uit la mâna mea cu uimire*".

PATRU DIALOGURI

Rhea Cristina*: – Îmi permit să vă propun, ca temă a discuţiei noastre, sintagma quasi-cunoscută de „valoare şi non-valoare în cultură". M-am gândit la Descartes care, în a patra* Meditaţie *spune că „Adevărul constă în fiinţă iar falsul în non-fiinţă". Cultura face parte din conştiinţa noastră nativă sau nu?*

Irina Mavrodin: – Nu, nu cred că face parte din conştiinţa noastră nativă, dar cred că suntem structuraţi astfel, încât *putem deveni* fiinţe culturale. Deci aceasta ar fi nuanţa, după mine. Asta mă trimite la o opoziţie între natură şi cultură: adică fără o anumită instrucţiune, educaţie, fără un travaliu foarte susţinut nu devenim fiinţe culturale.

Rh. C.*: – Prin activitatea dvs. profesională aveţi foarte multe afinităţi cu literatura şi cultura franceză. Secolul XXI va fi cartezian sau nu?*

I. M.: – În sensul că va fi foarte raţional? Nu ştiu, e foarte greu de spus. Malraux spunea tocmai că va fi – după cum s-a tradus în româneşte – „religios sau nu va fi deloc", deci asta ar implica tocmai un punct de

vedere opus. Ar trebui să definim mai bine în ce sens ar putea să fie sau nu cartezian. Dacă dăm cuvântului sensul curent, e foarte greu de spus pentru că încă de pe acum vedem că există tendințe iraționale care se manifestă puternic. Adică o dorință, în sensul cel mai bun sau cel mai rău al cuvântului, *de iraționalitate*. Proliferează credința în astrologi, în ghicitoare și vrăjitoare etc., precum și sectele cu toate implicațiile lor. E foarte mare dorința aceasta a omului de irațional, de o cunoaștere a unor zone greu de găsit în cotidianul monoton. Probabil că este totodată o evadare de care oamenii au nevoie la un moment dat, nevoia de ideal, de o credință care să depășească preocupările strict materiale, materialitatea aceasta care ne înconjoară.

***Rh. C.**: – Conștiința omului este o exigență nativă sau nu?*

I.M.: – Conștiința omului în sensul de umanitate a ei?

***Rh. C.**: – Exact.*

I. M.: – V-aș răspunde în același mod: e structurată, deci predeterminată, programată pentru a fi umană. În ce măsură ea se realizează ca atare, rămâne de văzut. Cred că nu în mod absolut automat se ajunge la o conștiință umană în sensul plenar al acestui termen. Chestiunea poate să fie discutată, controversată; totdeauna va exista un dram de umanitate, cred, până și în cel care a fost desprins de umanitate. Sunt acele cazuri: omul-lup, copilul trăit în pădure împreună cu animalele, încă de când s-a născut. Dar presupun că până la urmă intervine socialul, prin mijlocirea căruia conștiința umană din virtuală devine reală.

***Rh. C.**: – V-am adresat întrebarea anterioară legată de conștiință, pentru că doream să vă întreb*

apoi dacă universalul își are sediul numai în conștiința noastră sau nu. Mă gândesc la Socrate, care ne-a învățat cum să ne descoperim pe noi înșine, să ne împăcăm cu noi înșine și să evităm chiar contradicțiile, iar o dată cu Socrate, prea bine știm, universalul a pătruns în filosofie, universalitatea s-a relevat în adevărata sa măsură...

I. M.: – Universalitatea, dar și concretul fiecărui *ego*, eu nu le-aș putea separa, nu pot să separ universalul de particular, concretul de abstract, sunt în permanență împreună, ambivalența aceasta este perfect la îndemână și perfect necesară. Nu pot să văd altfel.

Rh. C.: – *Putem considera religia un punct de reper pentru conștiința noastră în definirea valorii sau nonvalorii?*

I. M.: – Aici sunt niște lucruri de definit și în aceasta constă toată problema: trebuie să ne definim conceptele și planul în care ne situăm. Valoare spune ceva, nonvaloare spune ceva, dar pe urmă trebuie să venim cu o precizare: ce fel de valoare? Ce fel de nonvaloare? În planul moral, fără îndoială că religia este un punct de reper important, pentru credincioși cel mai important. Dacă ne referim la planul artistic, religia poate să interfereze cu punctul de referință principal, dar nu este oricum punctul de referință specific.

Rh. C.: – *Și nici busola noastră interioară?*

I. M.: – Vă referiți la artist?

Rh. C.: – *Nu numai.*

I. M.: – Pentru fiecare dintre indivizi, fără îndoială poate să fie o busolă interioară. Știți, eu pot să spun ce este pentru mine religia, dar nu și ce este pentru altul; aici, eu adopt punctul de vedere al lui Camus care

spune că *fiecare își are adevărul său.* Camus era exemplar sub acest raport. Accepta credința celuilalt fără ca el să fi fost neapărat credincios și o accepta în sensul cel mai profund, căci în arta lui apare acest mod de a vedea lucrurile ca pe o pluralitate posibilă. Pe de altă parte, în teoriile despre poezie există două moduri de a o întemeia ontologic: unii o identifică cu rugăciunea, alții, dimpotrivă, o opun rugăciunii. Pentru mine, ca poetă, poezia e rugăciune.

Rh. C.: *– Care ar fi atunci atributele esențiale, calitățile primordiale după care ne putem ghida în aprecierea valorii sau nonvalorii în cultură?*

I. M.: – Este într-adevăr marea discuție, imensă, și eu cred că noi suntem acum într-un punct absolut dificil, noi, adică secolul nostru, momentul acesta. Religia nu poate să fie după mine sub acest raport criteriul în aprecierea unei opere de artă. S-a și văzut aceasta, avem mii de exemple, cred că este ușor de demonstrat. Eu cred, dar răspunsul meu nu va satisface pe multă lume, că *valoarea este până la urmă determinată social* și din păcate din ce în ce mai mult determinată social.

Rh. C.: *– O „cenzură" socială?*

I. M.: – Nu cenzură, răspunde unei așteptări, unui moment, fiecare moment își are figura sa valorică, valoarea în sine este foarte greu de determinat, ne iluzionăm crezând că ceva are valoare în sine. *Absolută este doar valoarea credinței, dogmei revelate.* Ceva are totdeauna valoare în raport cu ceva. Să spunem la modul cel mai simplu și ușor de măsurat: valoarea unei opere de artă poate să stea în conformitatea ei față de anumite reguli prestabilite. Pentru secolul al XVII-lea,

lucrurile păreau cel puţin foarte simple: era setul de reguli foarte clar stabilit şi conformitatea cu ele plus încă ceva care, desigur, era foarte greu de definit; ele făceau ca acele opere să fie uşor de recunoscut ca fiind valori. Mai târziu, a fost tot conformitatea cu anumite genuri mai puţin constrângătoare, mai puţin evidente, mai puţin codificate, dar un roman, de exemplu, trebuia să răspundă şi el unor exigenţe. E drept, întotdeauna a intervenit în cazul artei şi un punct de vedere *impresionist,* în sensul că e greu de codificat şi ţine de un receptor ce declara că acea operă este extrem de viabilă sau că are o încărcătură emoţională puternică sau suscită o emoţie puternică. Dar şi lucrurile astea sunt în funcţie de o *exterioritate*.

Rh. C.: – *Şi depind de noi sau nu? Sau numai de criteriul social amintit puţin mai devreme?*

I. M.: – Autorul stă în orice caz la originea operei şi el, în orice caz, o face într-un fel sau altul şi, ca să dau un exemplu mai clar, mă voi servi de aceste concepte: virtual-real, realul fiind realizarea virtualului. Stendhal nu a fost un autor foarte important pentru contemporanii lui, deci întrebarea este: Stendhal avea sau nu avea valoare atunci, în momentul în care şi-a scris operele? Critici ca Sainte-Beuve nu i-au văzut valoarea, în general nu i-au văzut valoarea contemporanii. El s-a simţit întotdeauna, din punctul acesta de vedere, frustrat. Eu, când spun social, mă refer la un context al unei comunicări, nu introduc alte conotaţii, dacă vreţi şi renunţ la cuvântul social, spun *în comunicare* (poate e mai bine aşa, pentru că e mai neutru). Pentru noi, *social* are anumite conotaţii politico-istorice. O anumită estetică marxistă l-a utilizat mult, deci

chiar îl las de o parte şi spun „*în comunicarea*" cu ceilalţi. Atunci se valorizează după părerea mea *opera*, pentru că valoarea trebuie să fie atestată, consacrată ca atare, altminteri cum ştii că este valoare? Încercaţi să faceţi acest exerciţiu pe care vi-l propun: eu scriu o carte, eu o simt ca o capodoperă, dar dacă nimeni în jurul meu acum şi de-a pururi nu o va considera o capodoperă sau o mare operă, ea nu este o mare operă. Stendhal nu este atestat de contemporani şi, ne putem întreba: are sau nu are valoare în acel moment? Acum, privind în urmă, putem spune „da", avea o valoare virtuală, exista această virtualitate valorică. Mai târziu, el se impune, din ce în ce mai mult, au fost nişte paliere în receptarea operei lui, pe care el de altfel le-a şi autoprevăzut, pentru că în toate scrierile lui intime, autobiografice, el a făcut mereu apel la un viitor cititor – sunt vreo trei paliere –, inclusiv la unul din 1935. Tu, viitorul meu cititor, care mă vei înţelege etc. Într-adevăr, aşa s-a şi întâmplat, e un caz exemplar. Stendhal este, în momentul de faţă, unul din marii romancieri ai lumii, o mare valoare, dar valorizarea s-a făcut prin acest *act de comunicare*; a fost valorizat de câteva generaţii de cititori.

Rh. C.: *– În acest raport care depinde sau nu de noi, al valorii şi nonvalorii, în ce măsură ne apropiem de morala stoicismului care se bazează, după cum ştim, pe celebra distincţie între lucrurile care depind de noi şi lucrurile care nu depind de noi?*

I. M.: – Eu nu prea pun în relaţie esteticul cu eticul, pentru mine eticul poate să fie la un moment dat un efect al esteticului, dar nu-l pun în relaţie foarte semnificativă de la bun început şi la acelaşi nivel al

discuţiei. Lucrurile acestea depind de „*noi*". Adică de autor. *Autorul trebuie să încerce*. Mă gândesc tot la cazuri foarte concrete: orice autor mai mult sau mai puţin important ştie că merge printr-un necunoscut asumându-şi riscuri imense. El poate să câştige sau să piardă, pariul lui este teribil şi cazurile când autorul pierde sunt cele mai numeroase, în sensul că el nu este receptat ca o valoare. Marile valori sunt foarte puţine sau valorile pur şi simplu sunt puţine în raport cu încercările care există, în raport cu numărul de autori care există în fiecare moment. Consacrarea este rară, deci un autor nu poate decât un singur lucru: să creadă foarte mult în ceea ce face (de obicei aşa se întâmplă, pentru că altfel nu ar scrie, nu ar picta etc.) şi să continue în speranţa că el este *„cel ales"*. La un moment dat i se va da un răspuns din partea cealaltă, adică în actul comunicării despre care vorbim, un răspuns care spune da, tu eşti *acela*. Vorbeam cu Nichita Stănescu la un moment dat, care spunea mereu: „de ce unul este ales şi altul nu?". Se referea la el, la Eminescu... Nichita simţea, realiza fragilitatea , aleatoriul procesului valorizării.

Rh. C.: – *Credeţi că este vorba de destin? Credeţi în ideea de destin în cultură?*

I. M.: – Cred că există un destin, deoarece eu cred în virtualitate şi realizare, în sensul de realizare a virtualităţii. Cred că unii nu au şansa să fie aleşii unei căderi de zaruri, da, cred în asta din ce în ce mai mult. Eu am avut şansa sau neşansa să traduc bine. Publicul a focalizat pe traducere. Eu am multe eseuri, opt volume, foarte bine primite, ultimul premiat de Uniunea Scriitorilor şi de Academia Română, am publicat patru

volume de poeme foarte bine primite de critică, dar publicul larg a focalizat pe traduceri, care sunt mai răspândite, mai citite. Deci, vezi cum e cu valorizarea, cum e cu şansa. Eu sunt din generația care a asistat la felul cum au fost impuse – nu dau neapărat termenului o conotație negativă – de către critică unele mari nume ale literaturii noastre contemporane. Am văzut, cum să-ți spun, *sublimul joc al hazardului* în toată fragila lui desfăşurare. Criticii pot şi ei *greşi* şi toată istoria literaturii e plină de asemenea erori. Există critici care au decretat ca mari valori personaje care au dispărut de mult din istoria literaturii şi au ignorat alte valori care la un moment dat în generația următoare s-au impus. *Critica* face aşadar parte din joc, dar e numai unul din elementele lui.

***Rh. C.**: – Este diferită, oarecum negativă, percepția estetică a publicului în diferite timpuri?*

I. M.: – Publicul percepe în funcție de o anumită habitudine, adică în raport cu ceea ce a fost valoare înainte. Noutatea foarte mare nu-l satisface. Mă refer la publicul larg. Cercurile mai restrânse şi mai specializate reuşesc să perceapă şi noutatea, care se impune adeseori cu greutate: e cazul lui Proust, care s-a impus foarte greu, pentru că inventase tipare cu desăvârşire noi în raport cu paradigma romanescă anterioară, care era de tip balzacian şi care plăcea, care chiar acum continuă să placă. Pentru a-l citi pe Proust, trebuie să ai o anumită *vocație*. Mai mult, o anumită pregătire, o inițiere estetică foarte serioasă...

***Rh. C.**: – Am pornit discuția de astăzi vorbind despre conştiință, dar despre suflet? E rău în a avea un suflet (pentru omul de cultură?)*

I. M.: – Rău nu e în nici un caz. Eu cred că omul de cultură are întotdeauna un suflet. Dacă vorbim însă de suflet în termeni estetici, constatăm că foarte mulți scriitori spun (şi am texte extraordinare din punctul ăsta de vedere) că arta mare nu se poate face cu sufletul şi cu bunele intenţii. Depinde, de fapt, de ceea ce înţelegem prin *suflet*.

Rh. C.: – *Sufletul are drept coordonată sensibilitatea sau nu (pentru omul de cultură)?*

I. M.: – Omul de cultură este un organ hipersensibil. El este însă atât de sensibil, aşa îl definesc mulți poeţi şi romancieri, încât îşi transcende propria identitate, devine o rană deschisă. Nichita Stănescu spunea…

Rh. C.: – *„Eu nu sunt decât o pată de sânge care vorbeşte".*

I. M.: – Da, e vocea hipersensibilă prin care se exprima întreg universul, aici l-am citat pe Mallarmé. „Je ne suis plus Stéphane que tu savais" – Stéphane fiind individul concret, cu o biografie – „mais une voix à travers laquelle c'est l'univers tout entier qui parle". „Nu mai sunt Stéphane pe care îl ştiai, ci o voce prin care vorbeşte întregul univers." Autorul este o sensibilitate, dar o sensibilitate care transcende individualul şi care nu funcţionează la modul non imediat cu care suntem obişnuiţi să ne imaginăm că poetul scrie. Poetul e sincer, dar e vorba de *un alt tip de sinceritate*. El e sincer în scriitura lui, adică în demersul lui cu totul specific, care îl obligă tocmai la această distanţare pe care câteodată o câştigă riscându-şi sănătatea şi viaţa. Mă gândesc la scrisoarea lui Rimbaud, binecunoscută de altfel, unde el îi vedea pe artişti ca pe nişte truditori ce îşi riscă echilibrul mental şi chiar viaţa pur şi simplu.

Rh. C.: – *Cum spunea Sartre, „omul este ființa prin care neantul pătrunde în lume". Dvs. sunteți de acord cu afirmația lui Kant? Personal, eu nu o înțeleg. „Orice sentiment ne este impus. Egoismul ne infectează sensibilitatea". Dar pentru omul de cultură?*

I. M.: – Vă referiți la egoism?

Rh. C.: – *Şi la egoism, şi la sentimentul de a fi impus, de a-l accepta ca impus.*

I. M.: – Egoismul…

Rh. C.: – *Ca sentiment.*

I. M.: – Nu ştiu, omul care face cultură, autorul – iarăşi încerc să mă situez pe un teren specific – cred că este egoist, tot în sensul în care vorbeam. În primul rând, el are o *formă de obsesie* fără de care nici nu poate să fie autor. Autorul este întotdeauna un individ obsedat, obsedat de opera lui, altfel nici nu ar putea să o scrie. Forma aceasta de obsesie îl abstrage oarecum dintr-un context către care alții sunt mai deschişi, în care alții practică forme de dăruire pe care scriitorul nu le practică. Dacă egoismul este opusul acestei dăruiri… Artistul este închis într-un eu care este totuşi ceea ce v-am spus, într-un eu care – aici rezidă şi paradoxul – este *cel al tuturor*. E un exercițiu greu de înțeles pentru cine nu este artist, autor.

Rh. C.: – *E conştiința propriei sale exponențialități?*

I. M.: – Da, dacă vreți să vorbim despre exponențialitate. Artistul realizează o anumită formă de dăruire, pentru că opera lui e tot un act de dăruire, dar care a trecut prin această întoarcere puternică asupra sinelui, un sine care se transformă, prin acea *alienare* despre care vorbeam, într-un sine universal.

***Rh. C.**: – Dar în raport cu egoismul său, ce-l salvează de mediocritate, ce ne poate salva pe noi de mediocritate?*

I. M.: – Pe noi sau pe autor?

***Rh. C.**: – În ambele cazuri. Sau mai bine zis în fiecare caz în parte.*

I. M.: – Eu cred că pentru fiecare caz în parte e vorba numai de această tentativă care poate să fie a fiecăruia de a face ceva, în sensul cel mai larg al cuvântului. Ratarea nu are loc numai în raport cu marea artă, ratarea poate avea loc şi la nivelul mult mai modest al unui artizan, al unui meseriaş. Important e să-ţi faci bine lucrul tău, acela pe care tu l-ai ales, pentru care tu ai vocaţie şi formaţie, şi eu cred că asta te salvează de mediocritate. Asta îţi dă plăcerea de a trăi, asta te justifică *în calitatea ta de fiinţă umană.* Şi atunci eu cred că eşti salvat de mediocritate

***Rh. C.**: – Înţelegem că este necesar discernământul valorii în cultură. Există în prezent trei momente unice care sunt legate de viaţa şi activitatea dvs. Primul, venirea în Bucureşti a unuia dintre cei mai mari filosofi contemporani de origine franceză, Jacques Derrida, căruia i s-a înmânat diploma de* doctor honoris causa *al Universităţii din Craiova. Al doilea este legat tot de activitatea dvs.: traducerea şi publicarea în Franţa a romanului* Ferestrele zidite, *volum semnat de Alexandru Vona. Al treilea este recentul „Festival românesc" la care aţi participat în Franţa.*

I. M.: – Da. Jacques Derrida a fost zilele acestea în România, invitat de Universitatea din Craiova, această Universitate având de mai multă vreme frumoasa idee de a-i acorda titlul de *doctor honoris causa*.

La originea ideii stă Marius Ghica, conferenţiar la Universitate (coleg cu mine, pentru că şi eu sunt profesor la Catedra de limbi romanice), fost discipol al lui Derrida timp de un an de zile la Paris, la *École des Hautes Études*. Aceasta ar fi mica istorie care a precedat venirea lui Derrida. Derrida a acceptat. A fost un mare succes al Universităţii din Craiova venirea lui şi tot ceea ce a urmat s-a făcut şi sub egida Institutului Francez, a Fundaţiei culturale „Paul Valéry" şi, de asemenea, într-o oarecare măsură, a Universităţii din Bucureşti. De ce a fost importantă această venire a lui Derrida? Din punctul meu de vedere şi dintr-un punct de vedere mai general: Derrida este considerat în momentul de faţă cel mai important filosof francez contemporan. Şi eu cred că aşa este, nu cred că este vorba numai de un fel de vogă.

Rh. C.: – *Este o recunoaştere a valorii sale.*

I. M.: – Este o recunoaştere şi, în momentul de faţă, fără îndoială, Derrida este figura cea mai reprezentativă. El a avut şi un ecou foarte important în America, ce i-a susţinut notorietatea. Cât priveşte relaţia lui cu România, el a fost extrem de impresionat când i-am spus că aici a fost foarte prezent în Universitate, prin cursuri, seminarii, lucrări de licenţă, bibliografii.

Rh. C.: – *Deci e foarte apropiat ţării noastre.*

I. M.: – Mai curând cunoscut în cercuri de specialitate, destul de largi totuşi. Pentru mine, pentru alţii ca mine, pentru studenţii mai vechi şi mai noi – sala de la Institutul Francez, când şi-a ţinut prima conferinţă, *Historire du Mensonge*, era arhiplină –, el era demult un personaj aproape legendar şi noi am trăit în intimitatea textelor derridiene încă de acum 20–25 de

ani (ceea ce lui i s-a părut fabulos, când a aflat). Alt moment important a fost acel complex „Festival roumain”, din Bretania, la care am fost invitată să particip. Am condus, în cadrul lui, nouă întâlniri literare consacrate relaţiilor culturale franco-române sau românofranceze; majoritatea voiau să facă acolo cunoscută literatura română, pornind tot de la unele corelări cu literatura franceză, pentru ca publicul să fie mai receptiv. M-am dus prin comune bretone, unde, în biblioteci, librării şi chiar colegii, am vorbit despre literatura română. Am făcut, dacă vreţi, un fel de *defrişare a terenului* – după cum a spus o franţuzoaică cu care mergeam în maşină, cutreierând Bretania. Aceşti oameni au aflat şi ei că există un Eminescu, că există un Caragiale. Majoritatea nu ştiau *nimic* despre literatura română. Nu ştiau nici măcar că româna este o limbă latină, ceea ce, într-adevăr, e dureros. La început, eram cam descumpănită, dar mi-am recăpătat repede încrederea pentru că am fost primită cu multă căldură. În bibliotecile pe care le-am vizitat existau cărţi româneşti traduse, eu am prezentat în mod special la Saint-Malo colecţia „Lettres Roumaines”, pe care o conduc la „Actes Sud”. Am fost însoţită de Alexandru Vona şi de Bujor Nedelcovici, autori publicaţi de mine la „Actes Sud”, pe care i-am prezentat publicului francez.

***Rh. C.**: – Alexandru Vona este acum foarte bine apreciat în mass-media românească, în special în presa scrisă.*

I. M.: – Da, dar nu numai în presa românească. El este în momentul de faţă marea descoperire a mass-media franceză; nenumărate articole au apărut despre cartea lui, *Les fenêtres murées*, în traducerea lui Alain

Paruit. În momentul de faţă este pe punctul de a fi tradus în mai multe limbi.

Interviu realizat de Rhea Cristina, 1998.

1. A spune că România a devenit după 1945 o „Siberie a spiritului" mi se pare a fi o imensă eroare, şi o mare nedreptate faţă de cultura română şi de cei care au făcut-o în acea perioadă (mă gândesc la cei care au făcut-o cu adevărat, nu la impostori şi la carierişti).

Am devenit oare atât de amnezici şi de opaci faţă de buna literatură? Ce boală ne-a atins până în fiinţa noastră cea mai profundă, făcându-ne să punem între paranteze o literatură mare – poezie, roman, critică literară, eseu, teatru?

Simt asemenea afirmaţii negatoare ca pe tot atâtea lovituri aplicate mie însămi, crezului meu sacru şi muncii mele, ce m-au ajutat să trăiesc ca un om ce are un proiect şi care construieşte, şi nu se mulţumeşte doar să existe.

2.–3. Pentru mine raportul dintre biografia autorului (omului care este autorul) şi opera sa este cel descris de Valéry, de Proust, dar şi de Flaubert şi Stendhal: opera este creată de un eu profund, secret, mitic, cel pe care îl exprimă în toată complexitatea lui conceptul „mâna care scrie". Când Arghezi spune: „Cineva, care nu-i el, care-i nu ştii cine, de unde şi cum, călăuzeşte mâna abandonată între întuneric şi zare", „... atunci am impresia că altcineva scrie cu

mâna mea", ştie el ce spune, descriind o impalpabilă, tainică stare, pe care numai un alt creator o poate cu adevărat înţelege.

Opera nu e mai importantă sau mai puţin importantă în funcţie de „buna" sau „reaua" purtare a autorului ei în viaţa cotidiană, cea în care se manifestă eul său noncreator, cotidian, biografic. Să ne obişnuim o dată pentru totdeauna să citim operele în autonomia lor estetică, nu să le acordăm valoare după criteriul moralităţii autorilor lor.

Aceasta nu înseamnă că nu trebuie să avem biografii de scriitori amănunţite, bazate pe toate documentele autentice existente. Trebuie să ştim totul – dacă este cu putinţă – despre un autor, să nu-i aplicăm penibile criterii pudibonde, să nu încercăm să „salvăm imaginea" omului care a fost (sau este) scriitorul, în numele ideii că cititorul trebuie protejat de asemenea adevăruri şocante. Eu cred că treptat, dacă vom şti să creăm un astfel de curent de opinie, cititorul va şti să vadă corect lucrurile: opera pe de o parte, în strălucirea ei, viaţa pe de altă parte, cu toată mâzga ei. În orice caz, a confunda politicul cu esteticul, aşa cum ni s-a impus să o facem decenii în şir, este numai în defavoarea esteticului.

4. Orice carte nouă – mă refer la o nouă carte de valoare – modifică sistemul existent. Îl modifică într-o mai mică sau mai mare măsură. Nu cred că literatura exilului şi cea de sertar pot modifica semnificativ scara de valori (cea reală, credibilă) a literaturii noastre. Pe de altă parte, sunt convinsă că literatura noastră este mult îmbogăţită prin acest nou aport.

Eu cred că după 1989 scriitorul român a câştigat totul. Problema lui, şi problema noului său context, este să ştie ce să facă cu acest „totul".

5. Sunt sigură, absolut sigură, că o asemenea „conciliere" (dintre scriitorii care ieri erau împreună şi se opuneau formelor totalitarismului în cultură, iar azi se contestă) este nu numai necesară, dar şi posibilă. Momentele tulburi ce au apărut şi în această privinţă vor fi depăşite.

Răspunsuri la ancheta *Literatura română postbelică* a revistei „Caiete critice", 1996.

Liana Cojocaru: *– Irina Mavrodin, timpul unui scriitor este mult mai scurt decât al muritorilor de rând, pentru că ei folosesc durata pentru a născoci o lume paralelă. Cum v-aţi hotărât să vă risipiţi acest timp, înfiinţând o secţie de literatură română într-o editură pariziană?*

Irina Mavrodin: – Editura „Actes Sud" este într-un fel unică în Franţa pentru că publică traduceri şi mai ales pentru că are câteva linii de literatură străină: italiană, suedeză, norvegiană, greacă şi, iată, română.

Am convenit cu romancierul, eseistul şi poetul Hubert Nissen să deschid linia românească şi să publicăm ritmic literatura noastră. Am comunicat bine cu el şi am propus primele titluri. A fost un eveniment inaugurarea colecţiei „Lettres Roumaines", pentru că Franţa, oricât ni s-ar părea de ciudat şi în contradicţie cu ce se spune, nu prea ştie nimic despre cultura şi

literatura română. Este o foarte grea muncă de convingere, iar ei tatonează serios până decid. Iniţiativa a fost personală şi a funcţionat datorită înţelegerii cu Hubert Nissen.

Nu este amestecată nici o instituţie aici şi nici o editură din România.

***L.C.**: – V-ar fi mai uşor să promovaţi literatura română dacă v-ar ajuta cineva?*

I.M.: – Sigur. Soluţia ideală ar fi ca o fundaţie sau o editură din România să sprijine financiar colecţia noastră de la „Actes Sud", fără să impună titluri. Editura franceză are totuşi fonduri limitate şi publicarea masivă a literaturii noastre ar costa-o mult. În acest moment se publică masiv romanul contemporan grecesc, în colecţia de literatură greacă, finanţat de Grecia. Şi cu literatura ţărilor nordice se întâmplă acelaşi lucru.

Sigur că relaţia mea directă cu editura „Actes Sud" este importantă, dar banii necesari ar trebui să vină din ţară. Ar fi în interesul nostru. Întotdeauna ne-am văitat că nu putem pătrunde pe piaţa europeană. Acum avem ocazia, dar acest lucru nu interesează pe nimeni.

***L.C.**: – Care este avantajul publicării într-o editură franceză a literaturii române, spre deosebire de editarea ei în ţară la Fundaţia Culturală Română – de exemplu – într-o limbă de circulaţie internaţională?*

I.M.: – Editura „Actes Sud" este foarte cunoscută şi se bucură de un mare prestigiu. O carte apărută acolo trezeşte imediat interesul cititorilor, al presei de specialitate, al radioului şi televiziunii, al intelectualităţii. Se face o mediatizare intensă şi o publicitate serioasă. Indiferent cât de bune traduceri ar publica Fundaţia

Culturală Română, nu poate difuza şi impune cărţile cum o face editura „Actes Sud".

L.C.: – *Ce titluri aţi reuşit să scoateţi în aceşti trei-patru ani la „Actes Sud"?*

I.M.: – Am scos cam două titluri pe an, pentru că şi acolo este recesiune. În total au apărut şase volume, foarte bine primite şi recenzate, cu numeroase articole în presa de specialitate, dar şi de mare tiraj. Aceste cărţi participă la viaţa firească a volumelor scoase în Franţa.

Am scos două volume din Eliade, traduse de mine, într-un tiraj considerat în Franţa mare: *Romanul adolescentului miop* şi *Gaudeamus*. A fost un fel de relansare a lui Eliade. A existat un alt orizont de aşteptare, francezii erau familiarizaţi cu structura acestui gen de roman, prin romanul lui Gide. Eliade, preocupat de ideea înnoirii romanului, a scris, adolescent fiind, un roman cu structură de tip autoreflexiv. *Romanul adolescentului miop* a fost atât de bine receptat, încât a fost reeditat în colecţia „Babel" („Livre de poche").

După Eliade, am publicat *Cezara* şi *Sărmanul Dionis* de Eminescu, în traducerea lui Michel Wattremez, un tânăr şi excepţional traducător francez, autor al unei remarcabile teze de doctorat despre Ionel Teodoreanu. Versiunea lui este extraordinară. Şi în cazul lui Eminescu receptarea a fost foarte bună, articolele critice publicate au încercat o lectură prin grila lui Nerval şi Kafka. Când le oferi francezilor un text care poate fi citit printr-o grilă care le este lor familiară, există şansa ca acesta să intre în circuit. Am publicat alte două titluri, de Bujor Nedelcovici, *Dimineaţa unui miracol* şi *Îmblânzitorul de lupi*. Autorul acesta este

oarecum cunoscut acolo, am fost la un festival de literatură română organizat în Franța, unde cărțile lui s-au vândut destul de bine.

Am mai publicat la „Actes Sud" și romanul *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona, o carte și un scriitor cu un destin straniu. Succesul a fost foarte mare, iar acum cartea e pe cale de a fi tradusă în mai multe țări din Europa.

Interviu realizat de Liana Cojocaru, 1996.

Florin Muscalu: – *Mult stimată Irina Mavrodin, întrebarea mea începe, iată, ca o scrisoare.*

Creați poezie și critică, deopotrivă, îmbinând în suavitatea clarității intelectuale același joc prim al scrisului.

Cum se completează, reciproc, versul cu fraza critică la dumneavoastră?

Irina Mavrodin: – Modul însuși în care vă formulați întrebarea, mult stimate Florin Muscalu, vine în întâmpinarea răspunsului meu. Eu sunt convinsă că în ipostazele ei cele mai fericite, altfel spus cele mai adecvate obiectului său, critica este *creație*, discursul critic având, în acest caz, un statut analog cu cel al oricărui alt discurs literar.

Situația particulară la care vă referiți, cea a poetului care scrie critică, mi se pare nu numai firească, ci, aș spune, cea mai firească. Orice poet, scriindu-și poezia, exercită, implicit, și un act critic. În epoca modernă, adică de vreo sută de ani încoace (cu începere,

mai cu seamă, de la Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), poezia și-a dezvoltat tot mai mult funcția autoreflexivă (numită chiar astăzi, de unii teoreticieni ai literaturii, „funcția critică"), caracterul ei referențial fiind tot mai insistent dublat de unul autoreferențial, în asemenea măsură încât specificul său constă și în faptul că ea funcționează ca o adevărată poetică imanentă. Autoreflexivitatea aceasta se exercită, evident, adeseori, și la modul explicit. Literatura română cunoaște câteva cazuri exemplare de mari poeți care au scris și texte de critică: Blaga, Ion Barbu, Arghezi. În poezia noastră de astăzi, Dan Laurențiu, de exemplu, mi se pare a fi un poet care face o critică inseparabilă de poezia sa.

Pentru mine activitatea critică este un drum care începe în propria mea poezie pentru a ajunge din nou la ea. Reflectând asupra unor opere particulare din perspectiva celui care el însuși creează poezie, mă văd angajat într-o reflecție asupra Literaturii, a Poeziei. Reproiectată în actul de scriere a poeziei, activitatea mea de critic este, cred, una din dimensiunile a ceea ce numim în mod obișnuit „conștiință artistică".

F.M.: – *Se discută mai pregnant, sau nu, în ultima vreme, despre poemul cu colonade suple, l-aș numi, precum și despre acela de larg voiaj poetic. Care este destinul celor două lumi poetice ale veacului acesta de sfârșit de mileniu, după opinia Dumneavoastră?*

I.M.: – Am înțeles oare bine întrebarea Dumneavoastră? Cred că vă referiți la două moduri fundamentale de a face poezie, care ar putea reprezenta, dacă adoptăm perspectiva pe care mi-o propuneți, un criteriu pentru a distinge, în secolul nostru mai mult decât în

oricare altul (la prima vedere, cel puţin), două moduri fundamentale de *a fi* ale poemului: poemul aşa-numit scurt şi cel de mai mari proporţii. Evident, criteriul nu este doar cantitativ, aşa cum ar părea dacă am înţelege aceste determinative în sensul lor cel mai strict. Din acest punct de vedere terminologia aceasta, frecvent utilizată în critica literară (se mai foloseşte pentru cea de a doua specie şi formula „poem de largă respiraţie"), este deficitară în funcţia ei denotativă, deficit pe care şi l-a compensat de altfel printr-o funcţie conotativă ce s-a impus ca un consens în urma marelui număr de contexte în care apare: poemul „scurt" comunică o stare poetică fulgurantă, el ar fi, aşadar, mai puţin „construit", economia de mijloace care-l caracterizează fiind consubstanţială, pentru cititorul său, cu o anume simplitate, transparenţă a mijloacelor. În opoziţie cu poemul „scurt", poemul „lung" este considerat a fi mai „construit", mai „elaborat", modelul său teoretic fiind asociat totdeauna cu ideea de edificiu complex, uneori chiar complicat, în sensul de baroc. Distincţia este făcută încă din secolul trecut (dar oare marii poeţi de atunci nu inventează poezia veacului XX?), când Poe aduce argumente teoretice în favoarea poemului „scurt", socotit de el textul cu cele mai mari şanse de a fi intens poetic, eliberat de orice zgură prozaică. Deşi ca poet îmi manifest în modul cel mai evident preferinţa, aş spune exclusivă, pentru poemul scurt în versuri albe (evidenţă care, probabil, v-a obligat aproape să-mi puneţi această întrebare; Laurenţiu Ulici, într-o cronică la al doilea meu volum de versuri, *Reci, limpezi cuvinte,* compara poezia mea, tocmai din acest punct de vedere, cu poemele orientale, sau

cu poezia lui Emily Dickinson), cred că distincţia nu e pertinentă decât într-o oarecare măsură. Un poem scurt poate fi rezultatul unui efort de construcţie nu mai mic decât cel pe care-l necesită un poem de vaste proporţii, economia de mijloace nefiind, adeseori, dobândită decât cu preţul unui îndelung calcul de limbaj care operează pe datul prim oferit de starea fulgurantă. Forma definitivă a poemelor mele este cea care a renunţat la foarte multe versuri ce mi se par a-i diminua funcţionalitatea poetică. Cred că există euri creatoare de poezie care se realizează în astfel de structuri economice (Bacovia, Blaga, de exemplu), altele care se realizează în desfăşurări ample, altele, în sfârşit, care se realizează în ambele ipostaze (un asemenea caz mi se pare a fi Eminescu). Cred că valoarea poeziei nu poate fi condiţionată de apartenenţa ei la una din cele două specii. Nu cred, de altfel, că în secolul nostru mai mult decât în alte secole una prevalează asupra celeilalte. Poate, însă, că secolul nostru de autoreflexivitate poetică a reflectat mai mult asupra distincţiei pe care mi-o propuneţi. Poate, totuşi, că se practică mai mult poemul „scurt”? Şi totuşi, nu cred, căci îmi vin în minte pe dată nenumăraţi poeţi de factură opusă. Şi apoi, străvechile sonete, aubades, rondeluri, haiku-ul japonez ce altceva sunt decât poeme „scurte”? Întrebarea Dumneavoastră mi-a sugerat deschideri foarte interesante, pe care voi încerca să le exploatez în cartea pe care o pregătesc pentru editura Univers, *Poietică şi poetică*.

***F.M.**: – Opera umaniştilor poate face lumea mai bună, mai estetică, mai conştientă, mai civilizată.*

Cum propun aceste lucruri contemporaneității viitoare, după opinia Dumneavoastră, filosofii, poeții, artiștii români de azi?

I.M.: – Ca poet, critic literar și profesor de literatură, cred cu tărie că „umaniștii" participă zi de zi – unii cu o mare modestie, ca atâția învățători și profesori răspândiți în toate colțurile țării, care îi învață pe copiii noștri să vorbească frumos și curat românește, să cunoască și să înțeleagă marile opere ale literaturii române și universale – la construirea unei lumi mai bune, mai estetice, mai conștiente, mai civilizate. Cred în toate acestea, dacă vreți, prin vocație, prin meserie, dar și prin educație, educație pe care mi-a dat-o primul meu dascăl, tatăl meu profesorul de limba și literatura franceză și română Anastase Mavrodin, elev și profesor al liceului „Unirea" din Focșani, alături de alți străluciți dascăli de la liceul „Al. I. Cuza" din același oraș, a căror elevă am fost și cărora le voi rămâne pentru totdeauna recunoscătoare.

Interviu realizat de Florin Muscalu, 1978.

TRIPTIC PROUSTIAN

„*Sodoma şi Gomora I* şi *II*, tomuri din *În căutarea timpului pierdut* publicate în mai 1921 şi în aprilie 1922, au ca temă inversiunea sexuală. Subiectul acesta se află poate în inima întregului roman al lui Proust, dar titlul *Sodoma şi Gomora* nu s-a impus decât în timpul Primului Război mondial"[1]. Ca şi în cazul tuturor celorlalte titluri ale volumelor subsumate ciclului romanesc *În căutarea timpului pierdut*, şi acesta este rezultatul unui îndelungat proces de căutare, fie şi numai în sine extrem de semnificativ. Tema „inversiunii sexuale" (Proust preferă să nu spună „homosexualitate", formulă ce începea să se impună, dar pe care el o găseşte „prea germanică şi pedantă", tradusă fiind în franceză după ziarele berlineze) apare la Proust, sub o formă mai mult sau mai puţin directă, mai mult sau mai puţin culturală (referinţe recurente

1. Cf. Antoine Compagnon, în Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, p. 1185.

la opera, dar şi la biografia lui Baudelaire, la unele romane ale lui Balzac, la Socrate etc.), încă din primele scrieri.

Această grilă de lectură, multă vreme ocultată, ignorată sau abordată doar parţial, cu timiditate, se dovedeşte a fi foarte adecvată şi productivă, capabilă chiar a „controla" întreaga operă a lui Proust. Inversiunea sexuală nu numai că este principala cheie pentru a înţelege tipul de sensibilitate proustiană, dar, ca temă, poate fi locul ideal de întâlnire între principalele obsesii ale viziunii proustiene, ale noului univers inventat de acesta: maladia, viciul, profanarea (mamei, a fiinţelor celor mai iubite), obişnuinţa/convenţia, ieşirea din ele prin *uimirea* totdeauna aducătoare de un spor de cunoaştere, ca surse prin excelenţă vii, inepuizabile ale creativităţii artistice, relativizarea punctelor de vedere prin infinita lor multiplicare până la aneantizarea – paradoxală – a diferenţelor şi omogenizarea realului (în cazul la care ne referim: iubirea homosexuală nu-i de altă natură decât cea heterosexuală, ci doar mai acut trăită prin autoculpabilizarea impusă de interdicţia socială şi deci constituind un exemplar obiect de studiu al psihologiei iubirii).

După Antoine Compagnon (alţi exegeţi văd lucrurile altminteri), a cărui opinie mi se pare acceptabilă, *Sodoma şi Gomora* are o „relativă independenţă" în raport cu ansamblul căruia îi aparţine (observaţie pe care o putem face şi cu privire la fiecare dintre volumele ciclului *În căutarea timpului pierdut,* căci acestea sunt pe cât de subsumate unui întreg, pe atât de autonome faţă de acesta, putând fi citite fiecare în parte ca un tot). Acelaşi Antoine Compagnon aduce însă

argumente cu care nu sunt cu totul de acord: „originalitatea” *Sodomei și Gomorei* ar consta în aceea că este „momentul cel mai romanesc, locul unde opera se eliberează atât de *Swann* cât și de *Timpul regăsit*, de autobiografie și de teoria estetică, și unde imaginația are rolul cel mai mare: să ne gândim la Nissim Bernard sau la Vaugoubert. Este episodul cel mai balzacian din opera lui Proust”[2]. Acest mod de a pune problema compartimentează într-un fel inacceptabil și cu totul inadecvat opera lui Proust („autobiografie”, „teorie estetică”, operă de imaginație).

Romanul *Sodoma și Gomora* a cunoscut numeroase avataruri (dar care dintre romanele lui Proust nu le-a cunoscut?), structurându-se treptat, versiune după versiune, prin introducerea – procedeu de înglobare de asemenea foarte proustian – unor elemente discontinui, mobile, răspândite prin diferitele *Caiete* și bruioane. Simetria din structura titlului o anunță pe cea a romanului însuși: întâlnirii dintre domnul de Charlus și Jupien de la începutul romanului, îi răspunde episodul final, în care naratorul află că Albertine le cunoaște pe domnișoara Vinteuil și pe prietena ei. Sunt introduse astfel *Prizoniera* și *Plecarea Albertinei – Albertine disparue*, pe care Proust le va include multă vreme în *Sodoma și Gomora* (în 1922, ele se numesc încă *Sodoma și Gomora III* și *IV*). Între cele două „scene” frapante, șocante chiar – după Proust însuși, care își va avertiza de nenumărate ori editorii și prietenii cu privire la caracterul special al romanului său –, progresează, se țes și întrețes cele două teme, sodo-

2. *Idem.*

mită şi gomoreeană, prima supusă unei priviri necruţătoare şi care nu o dată o vede caricatural, cea de-a doua mai curând sugerată, insidios introdusă, prin mici tuşe succesive, repetate, dar discrete. O altă simetrie era explicit prevăzută de Proust în planul ciclului *În căutarea timpului pierdut*, publicat o dată cu ediţia originală a volumului *La umbra fetelor în floare*: punerea în corespondenţă şi tensiune a două momente de manifestare a memoriei involuntare, cel în care naratorul îşi aminteşte (recreând abia atunci un trecut uitat şi adevărul lui) de moartea bunicii şi, respectiv, de scena de lesbianism de la Montjouvain, la care asistase fără a fi văzut, amintire ce-l determină să plece din Balbec. Aceste două evenimente ale memoriei involuntare, percepută ca intermitentă, urmau, conform planului din 1918, să dea şi titlul romanului: *Intermitenţele inimii*. Alte simetrii pot fi, de asemenea, sesizate: cuplul Morel şi Charlus, cuplul Marcel naratorul şi Albertine, Morel, ca şi Albertine, conform aceleiaşi simetrii, fiind totodată şi intermediari între cele două sexe.

Structura simetrică a romanului, coroborată şi cu alte elemente, poate duce la afirmaţia că *Sodoma şi Gomora* funcţionează ca un centru de greutate al întregii construcţii. În mod necesar el trebuie să fie ceea ce este şi, scriindu-l, Proust se supune unei comenzi interioare imperioase, cu neputinţă de eludat. În ciuda dificultăţii – sporită prin însăşi tema abordată – de a-şi găsi un editor, Proust nu se poate sustrage tiranicei – şi fecundei, în plan artistic – obsesii auctoriale căreia îi este pradă încă din august 1909, când încearcă să publice un roman născut din eseurile sale reunite sub titlul *Împotriva lui Sainte-Beuve*.

Avem o mărturie despre acest roman încă din august 1909, într-o scrisoare pe care Proust i-o adresează lui Alfred Vallette, director la „Mercure de France", care îi va refuza manuscrisul: „Termin o carte care, în ciuda titlului său provizoriu: *Împotriva lui Sainte-Beuve. Amintirea unei dimineţi*, este un adevărat roman şi chiar un roman extrem de impudic în anumite părţi ale sale. Unul din principalele personaje este un homosexual"[3]. Două sunt lucrurile frapante aici: precocitatea temei homosexualităţii, cu care se identifică însăşi originea, geneza ciclului *În căutarea timpului pierdut*, dar şi – după cum se va vedea mai târziu – continuitatea „facerii" acestuia; una din caracteristicile cele mai tipice pentru scriitura proustiană, în care textul şi metatextul (comentariul asupra textului, altfel spus „funcţia critică" pe care acesta o dezvoltă necontenit cu privire la propria-i structură şi funcţionare), practica şi teoria au o existenţă sincronică şi indisociabilă. În „teza" privitoare la critica lui Sainte-Beuve stă bine ascuns şi bine protejat însuşi nucleul romanului proustian, după cum în chiar acest germene marcat ca artistic (literar) se află acea „teză" (atât de importantă pentru evoluţia ulterioară a întregii teorii – şi practici – literare a secolului nostru).

În 1912, când face o nouă tentativă de a-şi publica textul – acele eseuri care sunt totodată şi roman –, trimiţându-i-le lui Eugène Fasquelle, Proust îi semnalează cu aceeaşi insistenţă „indecenţa" scrierii sale.

---

3. *Corespondenţă*, ed. Philip Kolb, Plon, Paris, 1970-1988, t. IX, p. 155, *apud* Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, ed. cit.

(Încercând să prevină, prin explicaţiile-i epistolare, reacţia scandalizată a acestuia, ca şi pe cea a tuturor virtualilor săi cititori, el îşi urmează implacabil traseul creaţiei care, în cazul său, nu poate fi autentică decât dacă străbate teritoriile homosexualităţii, neocolindu-le nici o clipă, ci, dimpotrivă, explorându-le insistent, ca pe o sursă *uimitoare* de nouă cunoaştere.) „Aş vrea ca, în chipul cel mai onest, să vă avertizez că această carte e ceea ce înainte trecea drept o carte *indecentă*, fiind chiar mult mai indecentă decât ceea ce se publică de obicei"[4] (...) „Personajul, un domn bătrân dintr-o familie aparţinând marii aristocraţii, se va vădi a fi un pederast ce va fi zugrăvit la modul comic şi care, fără a fi fost folosit vreun cuvânt grosolan, va putea fi văzut cum «agaţă» un portar şi cum întreţine un pianist..."[5] Proust insistă asupra *noutăţii* explorării unor zone ale psihicului uman cercetate pentru prima oară de el: „Cred că acest caracter – pederastul *viril*, ce-i urăşte pe tinerii efeminaţi care-l înşală cu privire la calitatea mărfii, dovedindu-se a fi doar asemenea unor femei – este ceva nou (mai ales prin modul cum este tratat, mod pe care nu vi-l pot descrie aici în detaliu), şi de aceea vă rog să nu vorbiţi nimănui despre asta"[6]. Urmează, în aceeaşi manieră, negocieri cu Gallimard care, ca şi cele cu Alfred Vallette şi Fasquelle, eşuează. Proust însă perseverează în demersul său, adresându-se, în 1913, lui Bernard Grasset, pe acelaşi ton, care nu escamotează „extrema licenţă şi indecenţă a

4. *Ibidem*, p. 157, *apud idem*.
5. *Ibidem*, t. XI, p. 255, *apud idem*.
6. *Ibidem*.

anumitor părţi"[7] ale romanului său. „Al doilea volum, pe care-l vom publica în aceleaşi condiţii, se va vinde poate mai bine, pentru că este infinit mai narativ şi poate şi pentru că este foarte indecent. Dar mi-ar părea rău ca asta să fie cauza succesului"[8]. Proust este deci obsedat de ideea „indecenţei" romanului său[9] şi, totodată, nu mai puţin obsedat de valoarea – sub raportul posibilităţilor de investigare psihologică – temei pe care o abordează în tonalitate majoră, tragică. „Fără vreo intenţie imorală – mai e nevoie să v-o spun? – el zugrăveşte adevărul în chipul cel mai îndrăzneţ"[10], îi scrie Proust, în 1916, lui Gallimard, despre volumul definitiv intitulat *Sodoma şi Gomora*. Sub presiunea convingerii că a făcut – şi e pe cale de a face încă – o descoperire extraordinară, Proust îi roagă, rând pe rând, pe toţi editorii pe care-i contactează, să păstreze secretul cel mai absolut cu privire la manuscrisul său: „Vă amintesc că despre *Sodoma şi Gomora I* nu trebuie să vorbiţi nimănui, dar cu adevărat nimănui[11]"; „este cel mai bogat în fapte psihologice şi romaneşti dintre toate pe care vi le-am dat"[12].

---

7. *Ibidem*, t. XII, p. 91, *apud idem*.
8. *Ibidem*, p. 96, *apud idem*.
9. Le spune, de exemplu, prietenelor sale că nu le trimite cartea din cauza paginilor indecente pe care aceasta le cuprinde (cf. scrisorile către doamnele Daniel Mayer, Hugo Finaly şi de Pierrebourg, din noiembrie 1913, *ibidem*, pp. 289, 340 şi 349, *apud idem*).
10. *Ibidem*, t. XV, p. 130, *apud idem*.
11. *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, Paris, 1932, p. 149 (Proust se referă în cele ce urmează în mod concret la *Sodoma şi Gomora*, II).
12. *Ibidem*, p. 158.

Tema pederastiei şi cea a lesbianismului apăruseră deja în câteva povestiri din *Plăceri şi zile*. Una dintre acestea, *Confesiunea unei fete*, îi este dedicată lui Robert de Montesquiou, pe care Proust îl cunoscuse în 1893, an în care scrie şi un articol – pe care nici o revistă nu a vrut să-l publice – despre cartea de poeme a acestuia, *Le Chef des odeurs suaves,* articol în care Proust face importante referiri la Baudelaire („cel mai mare poet al secolului al XIX-lea", singurul, în acest secol, „intelectual şi clasic", clasicismul formei baudelairiene fiind, în mod necesar, conform tezei lui Proust, consubstanţial unui conţinut ce nu poate fi asociat ideii de decadenţă şi depravare).

În *Jean Santeuil*, tema inversiunii apare mai puţin. Totuşi, urme ale ei pot fi recunoscute, la o analiză mai atentă.

După unii exegeţi, aşa-numita „afacere Eulenbourg"[13] i-a oferit lui Proust un cadru prielnic obsesiei sale, şi realizării ei literare, în măsura în care, cu acel prilej, homosexualitatea, fără a fi acceptată, devine totuşi un subiect despre care se vorbeşte, tabuul fiind astfel măcar în parte ridicat. Pe de altă parte însă, Proust nu încetează a scrie diferite epistole în care se

---

13. Prinţul Philipp von Eulenbourg (1847-1921), prieten al împăratului Wilhelm al II-lea, ambasador la Viena (1894–1902), bănuit de homosexualitate, devine, cu începere din 1907, eroul unui scandal public şi al unui complicat proces cu numeroase implicaţii politice. În scrisorile sale, Proust face de mai multe ori referiri la această afacere, despre care dădeau detalii toate ziarele europene. După Robert Vigneron şi Maurice Bardèche, faptul că începuturile ciclului romanesc proustian se situează în aceiaşi perioadă nu e o simplă coincidenţă.

apără de „toate ineptele calomnii" ce se vehiculează pe seama lui[14], de „constantele acuzații de salaism" – Proust și Antoine Bibesco desemnau prin acest cuvânt homosexualitatea – ce i se aduc. El își trăiește așadar înclinația cu multă dificultate, asumând-o cu adevărat – printr-un fenomen compensator – doar în plan scriptural, acolo unde eul auctorial uită, ignoră orice criterii de natură convențional-socială.

Avem, aici, încă o dată, măsura a ceea ce înseamnă pentru Proust „curajul" de a „traduce"[15] un adevăr al sinelui printr-o operă de artă ce nici nu poate exista în afara acestei condiții primordiale a voinței – și putinței – de autocunoaștere, oricât de chinuitor și – cel puțin într-o fază inițială – dezintegrator ar fi acest demers.

Publicat în noiembrie 1923, romanul *Prizoniera* este primul din cele trei texte *postume* prin care ia sfârșit ciclul *În căutarea timpului pierdut*, celelalte două fiind *Plecarea Albertinei* și *Timpul regăsit*.

Prizoniera este totodată și prima parte a ceea ce am putea numi „ciclul Albertinei", Albertine fiind, după unii exegeți proustieni, personajul al cărui nume apare cel mai frecvent în *În căutarea timpului pierdut*. Conform „metodei" sale care constă în adaosuri conti-

---

14. *Corespondență*, ed. cit., scrisoarea către Louis d'Albufera, p. 255, *apud idem*.
15. Termenii puși aici între ghilimele îi aparțin lui Proust, care îi folosește adeseori în contexte similare acestuia, adică privitoare la geneza operei.

nue (tehnic realizate şi prin faimoasele „paperolles", bucăţi de hârtie cu însemnări lipite de marginea manuscrisului principal), personajul Albertine – ca şi romanul *Prizoniera* – se constituie relativ târziu: îl întâlnim abia în 1913-1914, într-o serie de schiţe şi note adăugate. Jean-Yves Tadié şi colaboratorii săi au reconstituit tot acest labirintic traseu, care pune în evidenţă cel puţin două lucruri: deşi aparent există un paralelism şi chiar o comunicare între datele autobiografice (cea mai importantă fiind relaţia lui Proust cu tânărul său secretar şi şofer Agostinelli, mort într-un accident de aviaţie), acestea alimentează şi susţin într-un mod cu totul indirect o construcţie ale cărei baze sunt puse cu mult înainte şi care progresează conform legilor ei proprii; hazardul joacă încă o dată un rol decisiv în cazul operei proustiene, textul *Prizonierei*, „făcut" şi prin contribuţia bolii şi morţii premature a lui Proust, fiind mereu altul, în funcţie de diferitele „lecturi" ale îngrijitorilor de ediţie şi ale editorilor, în cazuri ca acestea conceptul de ediţie definitivă nefiind operant.

În mod exemplar, iluzia posibilităţii descifrării textului literar prin biografie cade ori de câte ori suntem tentaţi să recurgem la diferitele „chei" pe care povestea vieţii lui Proust şi cea din *Prizoniera* par a ni le pune la îndemână. Nenumărate elemente, marcate ca autobiografice la prima vedere, se dovedesc a fi transformate în spaţiul fictiv al romanului într-un *material* de construcţie îmbinat la moduri ce duc spre un cu totul alt ansamblu, a cărui rigoare implicit (geometric) demonstrativă nu poate fi niciodată cea a unei vieţi reale. Ca şi în celelalte romane ale ciclului *În căutarea timpului pierdut*, se înlănţuie aici multiplele

„teme” – iubire, gelozie, boală, moarte, artă, mondenitate etc. – chemate prin asociaţii de tip analogic şi invadând un spaţiu pe care treptat îl omogenizează printr-o scriitură de tip „monoton” şi cu tendinţă spre exhaustiv, ce-şi desfăşoară virtualităţile arborescente spre cucerirea unei totalităţi. Poate că, într-o asemenea lectură, *Prizoniera* este, mai mult decât oricare dintre celelalte romane ale ciclului, un loc al convergenţei, un punct prin care trec toate liniile ce vin şi se duc de la şi spre celelalte romane, într-o mişcare biunivocă mai intensă decât în celelalte raportări. Nu se înşeală aşadar poate exegeţii care arată insistent spre singulara importanţă a *Prizonierei* în cadrul ciclului *În căutarea timpului pierdut*. Acumulările tematice şi analogic asociative din romanele anterioare au pregătit această posibilitate a angajării într-o *cunoaştere totală* – într-o atemporalitate care echivalează cu eternitatea – prin iubirea ca gelozie (dar putem spune la fel de bine: prin gelozia ca iubire). O asemenea trăire este paradoxală: cel ce iubeşte nu iubeşte decât absenţa iubirii, absenţa *aparentă* a iubirii (într-un joc al minciunii şi al adevărului), iubirea ce pare a fi retrasă, refuzată. Absenţa şi prezenţa, vidul şi plinul, neantul şi existentul sunt astfel explorate în virtualităţile, în *posibilele* lor. Moartea şi arta răscumpără totul – adică vana cercetare, căci atâta vreme cât rămâi în relativul virtualităţii rămâi şi în chinurile zadarnicei căutări –, dând singurul răspuns ce poate linişti un suflet: răspunsul definitiv. Dar şi acesta trebuie cucerit pas cu pas şi printr-o iniţiere deloc uşoară – în *Albertine disparue*, viitorul roman, tortura celui ce iubise va continua încă multă vreme, nedespărţită de tentativa de a deveni ceea

ce voise dintotdeauna să devină (cu *uimire* descoperind din când în când că spre aceasta merge): un scriitor.

Ediţia originală a romanului *Albertine disparue* (*Plecarea Albertinei*), apărută în 1925, este, ca şi cea a romanului precedent, *Prizoniera*, ca şi cea a romanului care-i urmează, *Timpul regăsit* (cu care se încheie ciclul *În căutarea timpului pierdut*), *postumă*. Acest statut al ei, incontrolabil de către autor, care, prin moartea precoce – precoce în raport cu opera încă neterminată –, se vede într-un anume sens deposedat de operă, o transformă într-un loc al operei mereu pe cale de a se face, nu numai prin actul lecturii plurale, dar şi într-un fel care ni se impune prin *materialitatea* lui într-un fel tulburător: opera este ceea ce este, adică alcătuită într-un fel sau altul, cu fragmente, părţi din ea puse într-o ordine sau alta, sau adăugate, sau omise, în funcţie de o decizie care nu-i mai aparţine lui Proust, ci unui alt personaj care îşi face în mod necesar apariţia: editorul, îngrijitorul de ediţie. „Dezordinea" manuscriselor, a dactilogramelor multiple şi care nu coincid, finalul cărţii nu îndeajuns de clar marcat (între *Albertine disparue* şi *Le Temps retrouvé* frontiera este incertă, stabilită prin ingenioase tatonări şi reconstituiri) oferă acestui personaj un teren de acţiune nelimitat. Aşa se şi explică de ce avem până acum patru ediţii ale romanului *Albertine disparue*, mult diferite între ele (una dintre ele are chiar şi alt titlu: *La Fugitive* – *Fugara*), şi poate că le vor urma şi altele.

Este oare mai puțin proustian rezultatul acestor faceri, desfaceri, faceri etc. postume? Eu cred că nu. Dimpotrivă, textul proustian își arată astfel capacitatea – instaurată de primul său autor, cel cu numele de Marcel Proust – de a-și actualiza la nesfârșit virtualitățile, ceea ce Proust numește „les possibles". Trebuie să înțelegem bine că nu orice text ar putea fi astfel „mișcat", „activat", pus în stare de productivitate. Un text cu structură inertă ar rămâne inert indiferent de operațiile de compunere, recompunere întreprinse de editorul manuscrisului postum. Textul proustian are o structură – originară, creată de instanța numită Marcel Proust – care se constituie într-un extraordinar exemplu pentru ceea ce poeticile actuale numesc „opera niciodată terminată", concept care propune implicit acest paradox: desăvârșirea – în gândirea critică actuală – este mereu reluată, niciodată încheiată săvârșire.

Paradoxul romanului *Albertine disparue* este și altul: capacitatea textului de a se activa în nenumărate direcții coexistă cu ceea ce Anne Chevalier numește „o compoziție simplă și viguroasă, aproape excesiv de subliniată". În alți termeni, am putea spune că avem aici încă o dată de a face, dar poate chiar mai mult decât în restul ciclului *În căutarea timpului pierdut*, cu ceea ce mai târziu va fi numit un antiroman: subiect, intrigă, personaje, adică toate acele „mărci" prin care un text se autodesemnează ca roman în sensul cel mai curent al cuvântului, au dispărut. Tot spațiul rămas liber este ocupat de o singură conștiință concretă, cea a naratorului Marcel, conștiință hipertrofiată și ipostaziată la modul foarte diversificat, mai exact într-o nelimitată diversificare, suscitată, în diferite registre

– gelozie, suferință, tristețe, uitare –, de una și aceeași întrebare: cine este, cine a fost Albertine? „Personajele" care mai apar ici-colo sunt doar martori – niciodată cu totul credibili, totdeauna puși sub semnul suspiciunii – convocați spre a umple marele gol, spunând ceva, de fapt mereu altceva despre această absență definitivă, care nu mai poate vorbi despre sine.

Și din nou ne aflăm în fața unui paradox: acest spațiu al geloziei, suferinței, tristeții, uitării se iluminează brusc într-o epifanie, devenind un spațiu al unei necontenite *uimiri*: „Una dintre celelalte uimiri ale mele a fost să văd «izvoarele Vivonnei», pe care mi le reprezentam ca pe ceva la fel de extraterestru ca intrarea în Infern", spune naratorul Marcel, descoperind una din cheile misterului pe care îl trăia.

CUPRINS

În atenția librarilor şi difuzorilor de carte:

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr.: 45106262, deschis la Banca Comercială Română, Sucursala Municipiului Bucureşti.

Lei 26.000

ESEU



Poate fi oare conceptualizată uimirea, poate fi oare cu adevărat teoretizată structura şi funcţia uimirii în procesul de scriere a operei literare, în opera literară însăşi şi în relaţia dintre ea şi receptor? Pot oare, depăşind premisa *uimirea ca evidenţă, ca epifanie* specifică creaţiei artistice, să construiesc un discurs suficient de coerent pentru a aproxima o definiţie a uimirii în relaţia ei cu o poiesis? Răspunsul meu, după multe încercări, este negativ (proiectul meu nevizând o abordare psihologizantă), uimirea sustrăgându-se, prin însăşi natura ei, oricărei conceptualizări. Iată de ce am preferat să-i propun *cititorului* acestei cărţi – făcându-l părtaş la experienţa uimirii – o uimire *in actu*, subtitlul cărţii putând fi şi acesta: *Exerciţii de uimire.*

Astfel, obsesia mea – raportul indisociabil dintre uimire şi poiesis – poate rămâne vie, proteiformă, insesizabilă, comunicabilă ca trăire, întrebare veşnic deschisă: enigmă ce se crede uneori prinsă într-un răspuns, într-o „definiţie" dată pe ocolite. Scriitorul, artistul (căci despre el vorbeşte această carte) este cel ce se uimeşte întruna, cel ce este hărăzit să fie mereu cuprins de o sacră stupoare în faţa lucrurilor lumii. Scriitorul, artistul este totodată şi *cel-ce-ştie-mereu-să-se-uimească*. Mâna care scrie este o mână mişcată de uimire (şi totodată antrenată prin „disciplină", „obişnuinţă", „rutină", „meserie"). Mâna care scrie: un Destin. *Al celui care îşi scrie şi îşi descrie întruna Uimirea.*

IRINA MAVRODIN